



Cahiers

**ERTA**

numéro 29

**L'Espoir**



Cahiers  
**ERTA**  
numéro 29

# L'Espoir

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego  
Gdańsk 2022

## **comité scientifique**

Patrick Imbert	Paweł Matyaszewski
Tugrul Inal	Krystyna Modrzejewska
Mirosław Loba	Michał P. Mrozowski
Annick Louis	Barbara Sosień
Wiesław Malinowski	Sabine M. E. van Wesemael
Zuzana Malinová	

## **comité de lecture**

Adina Balint	Sándor Kálai	Piotr Sadkowski
Doris Eibl	Thierry Laurent	Anita Staroń
Laurent Déom	Marek Mosakowski	Dorottya Szávai
Ariane Ferry	Oana Panaïté	Piotr Śniedziewski
Florence Godeau	Lydie Parisse	Jean-Louis Tilleul
Krzysztof Jarosz	Andrzej Rabsztyń	Izabella Zatorska
Tomasz Kaczmarek	Regina Bochenek-Franczakowa	

## **comité de rédaction**

Jadwiga Bodzińska-Bobkowska	Paulina Tarasewicz
Anne Delsipée	Ewa M. Wierzbowska
Katarzyna Kotowska	Martyna Zapolnik
Tomasz Swoboda	

## **rédacteur en chef**

Ewa M. Wierzbowska

## **vice-rédacteur en chef**

Tomasz Swoboda

## **révision du texte**

Anne Delsipée

## **couverture et page de titre & mise en page**

Małgorzata K. Wierzbowska

Ouvrage publié avec le concours de  
M. le Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Gdańsk

Ce projet a bénéficié d'une aide de l'état gérée par l'Agence Nationale  
de la Recherche au titre du programme « Investissements d'avenir »  
portant la Référence ANR-19-GURE-0001

© Copyright by Uniwersytet Gdański  
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego  
ISSN 2300-4681 e-ISSN 2353-8953

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego  
81-824 Sopot, ul. Armii Krajowej 119/121, tel./fax 58 523 14 83  
<http://wyd.ug.edu.pl>; [sek.wyd@gnu.univ.gda.pl](mailto:sek.wyd@gnu.univ.gda.pl)

## cahiers erta n° 29

### études

- BÉNÉDICTE PROT 10  
Un palliatif en vers. *L'Épître au docteur Alfred G\*\*\**  
sur l'espérance, considérée dans l'exercice de la médecine  
(1811) de Jean-Marie Caillau (1765-1820)
- XINYI LIU 44  
La possibilité de l'espoir chez Michel Houellebecq
- NEHMAT HAZZOURY 74  
L'espoir au cœur du désespoir dans *La guerre m'a*  
*surprise à Beyrouth* de Carmen Boustani
- ENZO GIACOMAZZI 106  
*Victoires* de Wajdi Mouawad : de la défenestration à  
l'espoir collectif

### varia

- JADWIGA BODZIŃSKA-BOBKOWSKA 132  
*Le masque au théâtre CRICOT1 : du geste pictural au*  
*geste « opératoire »*
- SEBASTIAN ZIÓŁKOWSKI 152  
Angoisse(s) salacrienne(s). Réappropriation de mo-  
tifs expressionnistes dans *L'Archipel Lenoir et Histoire de*  
*rire* d'Armand Salacrou

### comptes rendus

- Małgorzata Sokołowicz, *Orientalisme, colonialisme,* 178  
*interculturalité. L'œuvre d'Aline Réveillaud de Lens,*  
*Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego,*  
2020, p. 378 (Ewa M. Wierzbowska)



Une mauvaise action se trahit tôt ou tard, une bonne ne se révèle ni ne cherche de louange. Il en va de même avec le désespoir ; noir, criard ou silencieux, il se manifeste plus souvent que l'espoir assoupi au bord de l'être et qui ne s'exprime pas de peur de tenter le mauvais sort. Néanmoins, ce phénomène plutôt timide nourrit tous les cœurs et tous les esprits, même s'il s'agit de l'espoir de la mort. Indissociable de l'espoir, l'attente est l'attitude prise par rapport au temps qui devrait apporter ce qu'on espère. Le texte littéraire, figure par excellence de la vie humaine, est imprégné d'espoir dans son aspect pragmatique (portée idéologique, succès éditorial, etc.) et/ou en tant qu'élément de l'univers présenté (du personnage, du moi lyrique, de l'ambiance, etc.). Exprimé par des gestes, des paroles, des indices, des symboles, l'espoir multiplie ses facettes, miroite dans l'obscurité, est recherché à tout prix car la vie sans espoir est impossible. Les auteur·e·s du numéro 29 des *Cahiers ERTA* dévoilent de l'espoir là où on croyait ne pas en trouver.

**EWA M. WIERZBOWSKA**



# ÉTUDES

## BÉNÉDICTE PROT

Université de Neuchâtel

Un palliatif en vers. *L'Épître au docteur Alfred G\*\*\* sur l'espérance, considérée dans l'exercice de la médecine* (1811) de Jean-Marie Caillau (1765-1820)

**E**n 1811, le second prix du concours de l'Académie des Jeux floraux de Toulouse est décerné à un certain J.-M. Caillau, médecin à Bordeaux, pour son *Épître au docteur Alfred G\*\*\* sur l'espérance, considérée dans l'exercice de la médecine*. S'il figure naturellement dans le recueil de l'institution littéraire, ce bref poème connaît, cette même année, une impression à part et une seconde édition augmentée. Cette publication d'un auteur oublié révèle son intérêt dès lors qu'on l'aborde dans le cadre d'une analyse à la fois contextualisée et resserrée. La production de Jean-Marie Caillau (1765-1820) éclaire les relations étroites mais aussi les tensions entre la médecine et la littérature, et en particulier la poésie, au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Didactique et dialogique, son épître considère ce sentiment qu'est l'espoir sous l'angle de la pratique clinique<sup>1</sup>. Caillau

---

<sup>1</sup> Voir M. Foucault, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

emploie les ressources de la poésie pour démontrer que l'espoir est un palliatif dont le médecin doit faire usage au chevet des souffrants, des incurables et des moribonds. Étudier les procédés d'écriture mobilisés dans ce sens montre toute l'hybridité d'un texte médico-poétique au sein duquel espérance et éloquence sont intimement liées.

### *Un parcours entre médecine et littérature*

C'est en 1789 que Caillau entame ses études de médecine à Bordeaux, après avoir été professeur puis précepteur. Il est reçu docteur de la Faculté de médecine de Paris en 1803, avec une thèse portant sur la médecine infantile, domaine dans lequel il avait déjà commencé à se spécialiser. Membre de nombreuses sociétés savantes, il contribue activement au développement des institutions bordelaises telles que la Société de médecine et l'École élémentaire de médecine <sup>2</sup>. Ainsi que le soulignent ses panégyristes <sup>3</sup>, Caillau

---

<sup>2</sup> Voir G. Pery, *Histoire de la Faculté de médecine de Bordeaux et de l'enseignement médical dans cette ville 1441-1888*, Paris, O. Doin, Bordeaux, H. Duthu, 1888, p. 255-265.

<sup>3</sup> J. Bourges « Notice biographique sur M. Jean-Marie Caillau, D. M. P. », [dans :] *Idem et al., Académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux. Séance publique du 26 août 1820*, Bordeaux, Pinard, p. 155-188 ; É.-B. Révolat, *Éloge historique de Jean-Marie Caillau, docteur-médecin*,

est l'auteur d'une production textuelle abondante et fait partie de ceux qui, de longue date, combinent l'art de guérir à celui d'écrire.

Un panorama de ses textes, qui ne saurait prétendre à l'exhaustivité, montre comment Caillau a articulé ces deux activités. Mémoires, réflexions, manuels, rapports, avis, et éloges des pairs comptent parmi les écrits du prolifique Caillau. L'année 1797 voit paraître son *Examen d'un livre intitulé : Philosophie médicale, par le Docteur Lafon* : le jeune médecin, qui n'est pas encore docteur, y accuse ouvertement son ancien maître de plagiat et ne se prive pas de critiquer son style qu'il juge « très mauvais »<sup>4</sup>. Caillau témoigne déjà d'une attention soutenue à l'écriture du discours médical. Son *Avis aux mères de famille*, qui paraît la même année<sup>5</sup>, rappelle

---

Bordeaux, Lawalle jeune et neveu, 1820 ; C. Dubreuilh, *Éloge de Jean-Marie Caillau, ancien secrétaire général de la Société de médecine de Bordeaux*, Bordeaux, Émile Crugy, 1868.

4 J.-M. Caillau, *Examen d'un livre intitulé Philosophie médicale, par le docteur Lafon, médecin à Bordeaux*, Bordeaux, Moreau, 1797, p. 20.

5 Caillau rédige, entre 1797 et 1798, un *Journal des mères de famille*, qui contribue à la variété qui caractérise alors la presse bordelaise, voir É. Wauters, « Rythme et mutations de la presse locale en Révolution. Une comparaison entre Rouen et Bordeaux », [dans :] M. Biard, A. Crépin, B. Gainot (dir.), *La plume et le sabre*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2002, p. 49-59, <http://books.openedition.org/psorbonne/64434>.

par son titre *l'Avis au peuple sur sa santé* (1761) de Samuel-Auguste Tissot (1728-1797), médecin-écrivain <sup>6</sup> célèbre dans toute l'Europe des Lumières. Caillau se lance ici dans une entreprise de vulgarisation, indissociable de la question du style <sup>7</sup>, et se réclame d'une écriture claire, simple et concise, ajustée au lectorat ciblé. Adressée à un public tout différent, sa *Médecine infantile, ou conseils à mon gendre et aux jeunes médecins, sur cette partie de l'art de guérir* (1819) répond encore à une volonté de dire beaucoup en peu de mots. De nombreux textes de Caillau engagent des partis-pris formels, y compris lorsqu'ils se destinent aux membres de la profession. Par exemple, le *Mémoire sur les rechutes* (1811) adopte le « style aphoristique » <sup>8</sup>, présenté comme le plus approprié pour quiconque met sa plume au service de la médecine. Pertinent sur le plan

---

6 Voir F. Rosset, « Samuel-Auguste Tissot : le docteur-écrivain », [dans :] V. Barras, M. Louis-Courvoisier, *La médecine des Lumières : tout autour de Tissot*, Genève, Georg, 2001, p. 245-259 ; A. Vila, R. Chalmin, « Introduction », [dans :] S.-A. Tissot, *De la Santé des gens de lettres*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 9-52.

7 Voir A. Carlino et M. Jeanneret (dir.), *Vulgariser la médecine. Du style médical en France et en Italie (XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles)*, Genève, Droz, 2009.

8 J.-M. Caillau, *Mémoire sur les rechutes dans les maladies aiguës et chroniques, couronné par la Société médicale d'émulation de Paris*, Bordeaux, Lawalle jeune, 1811, p. 7.

didactique, ce choix renforce également le caractère exemplaire de la figure d'Hippocrate, auteur d'aphorismes bien connus. Le *Tableau de la médecine hippocratique*, qui paraît en 1806 et fait l'objet d'une réédition augmentée en 1811, permet de mesurer l'importance que Caillau accorde à l'écriture médicale. Se sentant bien incapable d'égaliser les exégètes du médecin grec, il recourt à un dispositif fictif et transporte son lecteur sur l'île de Cos, où Hippocrate professe ses principes à ses disciples. Entre le traité de médecine et la littérature pédagogique, le *Tableau de la médecine hippocratique* se structure en leçons et se présente tout entier comme l'ultime prosopopée d'Hippocrate.

Retracer le parcours de Caillau invite en outre à considérer la place qu'y occupe la poésie. Il offre en 1799 une nouvelle traduction de *La Callipédie, ou l'art d'avoir de beaux enfants*, poème initialement composé en latin par le médecin Claude Quillet (1602-1661)<sup>9</sup>. L'intérêt de Caillau pour la poésie scientifique ne se dément pas, ainsi qu'en témoigne son admiration pour Jacques Delille (1738-1813), sur laquelle nous reviendrons, ou encore son analyse critique du poème sur les tropes de Nicolas-François de Neufchâteau

---

9 J.-L. Fischer, « *La Callipédie, ou l'art d'avoir de beaux enfants* », [dans :] *Dix-huitième siècle*, 1991, n° 23, p. 141-158.

(1750-1828) <sup>10</sup>. Parodie d'épopée, *L'Antoniade* (1808) fait partie des « quelques délassements innocents dans le commerce des Muses » <sup>11</sup> que s'est permis celui qui a la lourde et pénible tâche de guérir. Un mélange de prose et de vers en l'honneur du pédagogue Arnaud Berquin (1747-1791) <sup>12</sup>, une épître sur la vieillesse <sup>13</sup>, quelques strophes imitées de *Zadig* <sup>14</sup>, un apologue <sup>15</sup> ou encore une ode <sup>16</sup> sont quelques-unes des

---

10 J.-M. C. [Caillau], « Examen d'un ouvrage ayant pour titre : *Les Tropes, ou les figures de mots, poème en quatre chants, avec des notes, dédié à la jeunesse studieuse, par M. François de Neufchâteau, de l'Académie française, etc.*, en un vol. in-12 », [dans :] *Bulletin polymathique du muséum d'instruction publique de Bordeaux*, Bordeaux, Lawalle jeune, 1818, t. 16, p. 75-81.

11 J.-M. Caillau, *L'Antoniade, poème en trois chants*, Bordeaux, Lawalle, 1808, p. vij.

12 J.-M. Caillau, « Hommage à la mémoire de Berquin », [dans :] *Bulletin polymathique du muséum d'instruction publique, de Bordeaux*, Bordeaux, André Brossier, 1811, p. 344-351.

13 J.-M. Caillau, « Épître à mon fils, sur les soins et les hommages respectueux dus à la vieillesse », [dans :] *Bulletin polymathique du muséum d'instruction publique, de Bordeaux*, Bordeaux, André Brossier, 1812, p. 341-347.

14 J.-M. C. [Caillau], « La Veuve de l'Indostan (Imitation de Zadig) », [dans :] *Bulletin polymathique du muséum d'instruction publique de Bordeaux*, Bordeaux, Lawalle jeune, 1817, t. 15, p. 312-313.

15 J. M. C. [Caillau], « L'Aigle et ses petits. Apologue », [dans :] *Bulletin polymathique du muséum d'instruction publique de Bordeaux*, Bordeaux, Lawalle jeune et neveu, 1819, t. 17, p. 373-374.

16 J.-M. Caillau, « Les Vacances des écoliers. Ode », [dans :]

pièces poétiques de Caillau. Une fête donnée dans le cadre de la Société linnéenne de Bordeaux est l'occasion de déclamer ses vers sur la botanique <sup>17</sup>. La *Médecine infantile* comporte le fragment d'une épître écrite en 1812 adressée à un jeune médecin et se clôt sur une autre lettre versifiée à une jeune mère <sup>18</sup>. En 1819, Caillau compose encore *Les Derniers moments d'Hippocrate*, pendant poétique de son *Tableau de la médecine hippocratique*, ainsi que *Ma Dernière élégie*, où le docteur vieillissant occupe désormais la place du souffrant. Ainsi que l'indique cet aperçu, la production versifiée de Caillau s'inscrit fortement dans le cadre des sociétés savantes, aborde des sujets diversifiés et fait l'objet d'une pratique continue.

---

*Bulletin polymathique du muséum d'instruction publique de Bordeaux*, Bordeaux, Brossier, 1820, t. 18, p. 51-55.

17 J.-M. Caillau, « Épître à un naturaliste sur les souvenirs que l'étude de la botanique fait naître », [dans :] *Bulletin polymathique*, op. cit., 1819, p. 242-247. Voir P. Duris, *Linné et la France (1780-1850)*, Genève, Droz, 1993, p. 167 et 201. Duris évoque les revers rencontrés par Caillau lorsqu'il traduit Linné, p. 91.

18 J.-M. Caillau, *Médecine infantile, ou conseils à mon gendre et aux jeunes médecins, sur cette partie de l'art de guérir*, Bordeaux, Lawalle jeune et neveu, 1819. Voir p. 83-86, le fragment d'une *Épître à un jeune médecin qui se destine au traitement des maladies des enfants*, dont certains vers vantent les bienfaits de l'espérance, et p. 101-108, l'*Épître à une jeune mère sur l'éducation morale de son fils*.



« *Ils diront que vous êtes plus littérateur que médecin !* »<sup>19</sup>

Caillau revendique son identité de médecin lettré, à un moment où la poésie scientifique connaît son heure de gloire<sup>20</sup>, où s'opère selon Hugues Marchal le « démembrement de l'ancienne République des Lettres »<sup>21</sup> et où se pose la question des modalités du dialogue entre les sciences et la littérature<sup>22</sup>. Bien que conçue comme un simple divertissement, *L'Antoniade* s'ouvre sur le rappel de l'alliance féconde et durable entre la poésie et la médecine. Citant les exemples de Girolamo Fracastoro (1478-1553), d'Étienne-Louis Geoffroy (1725-1810), d'Herman Boerhaave (1668-1738) et d'Albrecht von Haller (1708-1777), Caillau

---

19 J.-M. Caillau, *Tableau de la médecine hippocratique*, [s.l.], [n.d.], 1806, p. xvij.

20 Voir M. Louâtre, « La poésie scientifique : autopsie d'un genre », [dans :] M. Louâtre, H. Marchal, M. Pierssens (dir.), *La poésie scientifique, de la gloire au déclin. Actes du colloque « La poésie scientifique, de la gloire au déclin », Montréal, 15-17 septembre 2010, Épistémocritique*, 2014, p. 21-42 ; H. Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles. La poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, Paris, Seuil, 2013.

21 H. Marchal, « L'ambassadeur révoqué : poésie scientifique et popularisation des savoirs au XIX<sup>e</sup> siècle », [dans :] *Romantisme*, 2009, n° 144, p. 30.

22 S. Zékian, « Siècle des lettres contre siècle des sciences : décisions mémorielles et choix épistémologiques au début du XIX<sup>e</sup> siècle », [dans :] *Fabula LhT*, 2011, n° 8, <https://www.fabula.org/lht/8/zekian.html#bodyftn2>.

s'inscrit dans une prestigieuse lignée de médecins-poètes : « Je pourrais citer ici plus de trois cents médecins qui se sont adonnés à la poésie, et dont le nom est également connu, et dans la république médicale, et dans celle des lettres »<sup>23</sup>.

Dans la première édition du *Tableau de la médecine hippocratique*, on lit sous la plume de Caillau l'affirmation d'une identité duelle en même temps qu'on découvre les soupçons qui pèsent alors sur les pratiques conjointes de la médecine et de l'écriture. La préface de l'ouvrage (remaniée à l'occasion de la seconde édition) s'avère polémique et prend la forme d'un dialogue entre Caillau et l'un de ses confrères sur l'accueil que recevra le livre. Oiseau de mauvais augure, le Dr F. présage que le *Tableau* subira les coups des critiques. On ne manquera pas de reprocher au docteur le temps consacré à l'écriture, au détriment de celui dédié au soin des malades, et le public ne verra en lui qu'un « médecin de cabinet »<sup>24</sup>. Du point de vue de la critique, le statut de médecin pourrait exclure les talents d'écriture. Dans un autre sens, écrire est susceptible de désolidariser l'auteur de ses pairs. Si le soupçon de charlatanisme plane implicitement sur celui qui s'adonne moins à la pratique

---

23 J.-M. Caillau, *L'Antoniade*, op. cit., p. vj.

24 J.-M. Caillau, *Tableau de la médecine hippocratique*, op. cit., p. xviiij.

thérapeutique, le reproche à l'encontre de ceux qui font de la médecine une matière purement théorique est ouvertement formulé. Les répliques du Dr F. mettent au jour le décalage entre l'intention qui préside à l'ouvrage, à savoir « obtenir une bonne renommée en tant que médecin »<sup>25</sup>, et ce qui se joue au moment de sa réception. Le dialogue fictif offre à Caillau, naturellement, un droit de réponse : « depuis quand la *littérature* a-t-elle nui à la *médecine* ? Est-ce que *docteur* ne vient pas en droite ligne de *docte* ? Et *docte* de *doctrine* ? Est-ce qu'avant d'être médecin, il ne faut pas étudier les belles-lettres ? »<sup>26</sup>. Quatre questions rhétoriques qui légitiment, par les arguments successifs de la tradition, de l'étymologie et de la formation, le bien-fondé de la condition de docteur-littérateur.

Caillau aborde la question de la construction d'une réputation (médicale et littéraire) et a lui-même fait l'objet de railleries sur ses prétentions littéraires. Par exemple, un poète satirique anonyme enjoint le public à exprimer son mécontentement vis-à-vis des mauvais auteurs qui selon lui pullulent à Bordeaux : « Dites ouvertement qu'ils sont tous sans génie / Comme le

---

25 *Ibidem*, p. xiv.

26 *Ibidem*, p. xvij-xviii. Les italiques sont de l'auteur.

traducteur de la *Callipédie* »<sup>27</sup>. Et pour ceux à qui la périphrase paraît obscure, le satiriste précise en note : « Caillau, médecin d'ailleurs estimable, mais..... »<sup>28</sup>. Accusant nommément Caillau de contribuer à une médiocrité littéraire ambiante, la note tire parti d'un non-dit suggérant que le réputé médecin ne fait pas le bon écrivain.

Voir son *Épître sur l'espérance* primée par la vénérable et prestigieuse Académie des Jeux floraux est pour Caillau une distinction. Le second prix de poésie (la Violette d'argent)<sup>29</sup> offre une reconnaissance publique à son activité de poète, donne une preuve incontestable de la valeur esthétique de ses vers et plus généralement de la poésie médicale. Le médecin se targue ainsi d'avoir un « titre de noblesse littéraire »<sup>30</sup>. L'*Épître au docteur Alfred G\*\*\* sur l'espérance, considérée dans l'exercice de la médecine* ne fait néanmoins pas l'unanimité. Le *Journal des arts, des sciences*

---

27 [Anon.], *Satire bordelaise, ou satire littéraire sur Bordeaux et les auteurs que cette ville renferme*, par A. D\*\*\*, Paris, Bordeaux, Marchands de nouveautés, an X [1801-1802], p. 13.  
28 *Ibidem*.

29 Voir A. Duboul, *Les deux siècles de l'Académie des Jeux floraux*, Toulouse, Édouard Privat, 1901, t. 1.

30 J.-M. Caillau, *Épître au docteur Alfred G\*\*\*, sur l'espérance, considérée dans l'exercice de la médecine*, à Bordeaux, de l'imprimerie de Lawalle jeune, mai 1811, p. 6. Pour les citations suivantes de cette seconde édition, nous indiquons ci-après entre parenthèses le titre abrégé « *ÉE* » suivi du numéro de page.

*et de la littérature* émet une critique au vitriol du poème, jugé d'une « extrême médiocrité »<sup>31</sup>. Sur le fond, l'idée selon laquelle le médecin doit, faute de mieux, donner de l'espoir à son malade est tournée en ridicule : « On prendrait cette épître là pour une épigramme, si elle n'était pas signée par un docteur de Bordeaux, et adressée à un autre médecin »<sup>32</sup>, écrit le journaliste. Sur la forme, il relève des maladresses et des incorrections qui lui font dire tout net : « C'est un terrible poète que M. Caillau ! »<sup>33</sup> Tout au contraire, et sans doute par esprit de corps, le docteur Pierre Vimont applaudit. Son *Éloge d'Ambroise Paré*, publié en 1814 et diffusé l'année précédente dans la presse, recèle un éloge de Caillau « aussi savant médecin que poète aimable »<sup>34</sup>. Outre qu'il distingue son confrère par « la flexibilité de ses rares talents »<sup>35</sup>, Vimont estime que l'*Épître au docteur Alfred G\*\*\* sur l'espérance, considérée dans l'exercice de la médecine* « est digne des beaux jours de la poésie »<sup>36</sup>.

---

31 T., « *Recueil de l'Académie des Jeux Floraux*, pour 1811. – Brochure in-8°. À Toulouse, chez Dalles, imprimeur de l'Académie », [dans :] *Journal des arts, des sciences et de la littérature*, 15 octobre 1811, n° 109, p. 56.

32 *Ibidem*, p. 57.

33 *Ibidem*.

34 P. Vimont, *Éloge d'Ambroise Paré*, Paris, J. B. Sajou, 1814, p. 37.

35 *Ibidem*.

36 *Ibidem*.

Bien plus tard, le *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales* brosse un portrait plus nuancé. « [M]édecin recommandable à bien des titres »<sup>37</sup> sans être éminent, Caillau y est dépeint comme un « littérateur médiocre sans doute, mais non pas sans quelque valeur »<sup>38</sup>. Quant à Achille Chéreau (1817-1885), il ne partage pas cet avis dans son dictionnaire des médecins-poètes français : l'écriture du docteur bordelais y est franchement louée, en particulier les « 178 vers magnifiques d'ampleur »<sup>39</sup> qui composent son épître.

### *Autour d'un poème médical didactique et dialogique*

S'agissant de produire un discours capable de persuader les jeunes médecins des bienfaits de l'espérance dans le cadre de leur pratique, Caillau opte pour la forme d'une lettre en alexandrins adressée à un destinataire à la fois anonyme et familier auquel le lecteur-cible doit ainsi s'identifier. L'épître didactique a, de fait, une dimension dialogique que renforcent encore les entours du texte lors de sa réédition.

---

37 H. MR., « Caillau (Jean-Marie) », [dans :] A. Dechambre (dir.), *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, Paris, Victor Masson et fils, P. Asselin, 1870, t. 11, p. 558.

38 *Ibidem*, p. 558-559.

39 A. Chéreau, « Caillau (Jean-Marie) », [dans :], *Idem, Le Parnasse médical français*, Paris, Adrien Delahaye, 1874, p. 111.

L'épigraphe sur la page de titre, « Espérer c'est jouir », ne permet pas seulement d'annoncer, dans une formule ramassée, l'idée centrale du texte. Elle instaure d'emblée une continuité et un dialogue avec les poèmes scientifiques qui rencontrent le succès à partir du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, dans *Les Jardins, ou l'art d'embellir les paysages* (1782), véritable *best-seller* qui connaît une myriade de rééditions, Jacques Delille écrit « Promettre, c'est donner ; espérer, c'est jouir »<sup>40</sup>, et précise qu'il emprunte le second hémistiche de ce vers à une épître de Jean-François de Saint-Lambert (1716-1803). Marqueur de la culture lettrée du médecin, l'épigraphe lui permet de se placer sous le patronage de deux académiciens qui s'illustrent dans le registre descriptif, et en particulier de Delille, qui jouit alors d'une grande célébrité en France et en Europe<sup>41</sup>. La mention et les vers « du

---

40 J. Delille, *Les Jardins, poème par Jacques Delille, nouvelle édition considérablement augmentée*, Paris, Levrault frères, an IX – 1801, p. 74, 206.

41 Voir H. Marchal, T. Léchoy, N. Leblanc (dir.), « Delille hors de France », *Cahiers Roucher-André Chénier. Études sur la poésie du XVIII<sup>e</sup> siècle*, 2018-2019, n° 38, p. 11-282 ; H. Marchal (dir.), « Célébrités de Delille », [dans :] *Nineteenth-Century French Studies*, Fall-Winter 2020-2021, vol. 49, n° 1-2, p. 67-149.

Virgile moderne »<sup>42</sup> se glissent d'ailleurs volontiers dans les textes de Caillau.

Au seuil de l'*Épître sur l'espérance* se trouve également une brève dédicace au médecin et homme politique Paul-Victor De Sèze (1754-1830). Il s'agit pour Caillau de donner une image positive de lui-même, en exposant ses liens avec une personnalité occupant d'importantes fonctions institutionnelles et publiques<sup>43</sup>. Formé à la Faculté de médecine de Montpellier, De Sèze se rattache au courant vitaliste qui s'est développé dans cette ville à partir de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>44</sup>. Ses *Recherches physiologiques et philosophiques sur la sensibilité ou la vie animale* (1786) contribuent, comme leur titre le laisse entendre, à situer le vitalisme à la jonction d'une pensée du corps biologique et d'une réflexion philosophique. En dédiant son poème à De Sèze, Caillau fait écho à un modèle particu-

---

42 J.-M. Caillau, *Tableau de la médecine hippocratique*, *op. cit.*, p. ix. D'autres mentions du poète se retrouvent notamment dans *L'Antoniade*, *op. cit.*, p. 33 et dans « Les Vacances des écoliers. Ode », [dans :] *Bulletin polymathique*, *op. cit.*, p. 51.

43 Voir J.-F. Condette « Desèze Paul Victor », [dans :] *Idem*, *Les recteurs d'académie en France de 1808 à 1940*, Paris, Institut national de recherche pédagogique, 2006, t. 2, p. 145-146.

44 R. Rey, *Naissance et développement du vitalisme en France de la deuxième moitié du 18<sup>e</sup> siècle à la fin du Premier Empire*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 145.



lièrement valorisé, celui du médecin-philosophe. Aussi convoque-t-il par le jeu de l'intertextualité la notion de sensibilité, cheville ouvrière des relations entre littérature et médecine au temps des Lumières <sup>45</sup>.

Or la sensibilité est également centrale dans l'œuvre du poète, chirurgien et médecin lyonnais Marc-Antoine Petit (1766-1811), dans les pas duquel Caillau marche. Petit est l'auteur d'un *Essai sur la médecine du cœur* (1806) qui n'a rien d'un traité de cardiologie mais se compose de quatre épîtres didactiques. Y est promue une figure de praticien sensible, capable non seulement de mobiliser ses savoirs mais aussi d'employer « toutes les ressources que peuvent créer et l'esprit, et le cœur, pour établir un contact plus immédiat entre le médecin et le malade » <sup>46</sup>. Avec ses vers consacrés à l'espoir, Caillau se présente à tous égards comme un disciple de Petit. L'ensemble de sa production est d'ailleurs truffé d'hommages rendus à cet « habile médecin, enlevé trop tôt à l'art de guérir et aux lettres, qu'il cultivait avec tant de succès » <sup>47</sup>.

---

45 Voir A. C. Vila, *Enlightenment and Pathology. Sensibility in the Literature and Medicine of Eighteenth-Century France*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2018.

46 M.-A. Petit, *Essai sur la médecine du cœur*, Lyon, Garnier et Reymann, 1806, p. xi.

47 J.-M. Caillau, *Médecine infantile*, op. cit., p. 82-83. D'autres

Citant la première note de la seconde épître de *l'Essai sur la médecine du cœur*, Caillau déclare avoir voulu « exprimer en vers ce que Mr. le docteur Petit a si bien exprimé en prose » (ÉE, 5). *L'Épître sur l'espérance* se présente donc comme la continuation et l'amplification d'une remarque de Petit. La filiation entre les deux hommes passe par un dialogue du vers et de la prose. D'où, en outre, l'emploi d'un dispositif proche de celui qui caractérise la poésie scientifique d'alors : l'annotation du poème par une main externe et experte. Petit a de justesse (il meurt début juillet 1811) rédigé quelques commentaires au fil des vers de Caillau. Ici, le dispositif diffère quelque peu de ce qu'on trouve chez Delille par exemple, où un savant de renom vient gloser et (en principe) adouber scientifiquement les vers du poète <sup>48</sup>. Le geste annotateur de Petit relève pour Caillau d'une reconnaissance émanant d'un véritable pair, c'est-à-dire d'un poète-médecin.

---

remarques élogieuses sur Petit se trouvent dans : *Éloge de J. C. Grossard*, Bordeaux, Pierre Beaume, an IX.-1801, p. 16 ; *Mémoire sur le croup*, Bordeaux, Lawalle jeune, 1812, p. xi-xii ; *Manuel sur les eaux minérales factices dues aux travaux de MM. Triayre et Jurine*, Bordeaux, André Racle, 1818, p. 63-64.

48 H. Marchal, « Feux conjugués ou opposés. Le dialogue entre lettres et sciences à la lueur des notes de Hermann pour *L'Homme des champs* de Delille », *Arts et savoirs*, 2020, n° 13, § 12 <http://journals.openedition.org/aes/2826>.

Caillau exploite encore le relai établi entre poésie versifiée et paratexte en prose. Son épître est en effet suivie d'une lettre du docteur bordelais Candide-Frédéric-Antoine de Grassi (1753-1815). Si la missive est datée du 3 juillet 1811, Grassi y relate un cas auquel il a été confronté en 1787, celui d'une demoiselle à qui l'espoir du mariage rend toute la santé. Cette observation médicale offre une nouvelle variation discursive sur l'espoir dans l'exercice de la médecine. Sa fonction est de confirmer, par l'autorité d'un praticien réputé, le propos de Caillau. Le lien entre les deux écrits relève de la complémentarité et de la specularité : à la lettre versifiée didactique répond l'échange épistolaire entre confrères expérimentés ; aux effets persuasifs des tableaux poétiques répond la portée démonstrative de la narration d'un cas singulier.

En somme, en rééditant son poème médical, Caillau le dote d'un paratexte significatif. Outre des références poétiques qui font autorité, il convoque deux garants médecins ainsi qu'une figure modèle de poète-médecin : didactique et dialogique, son épître s'assortit ainsi d'une triple stratégie d'autoreprésentation, déployée sur les plans littéraire, médical et médico-poétique.

### *Espérance et éloquence*

Caillau fait du sentiment qu'est l'espérance un sujet poétique<sup>49</sup> et une composante de la pratique du clinicien et de sa relation au souffrant. L'espoir apparaît en cela comme une notion nodale, en ce qu'elle opère l'enchevêtrement du poétique et du médical. Resserons la focale sur le texte et voyons précisément les procédés et les enjeux qui sont au cœur de l'hybridité de *l'Épître sur l'espérance*.

L'exorde du poème met au jour un paradoxe. Nécessitant un apprentissage fastidieux et infini, l'art de guérir a « ses héros », dont les disciples font des « miracles » (*ÉE*, 10). Mais les maladies incurables, la douleur et la mort confrontent inévitablement le médecin aux limites de ses connaissances et de son action thérapeutique. Après avoir présenté le prestige de la médecine à travers l'image du culte rendu à Épidaure, Caillau exprime l'idée clé de son poème :

Il est des maux affreux qu'on ne guérit jamais !  
 Au savoir renfermé dans d'étroites limites,  
 À l'art trop impuissant, des bornes sont prescrites :  
 Noble fils d'Esculape, auprès de la douleur  
 Que dire alors ?... Il faut faire parler son cœur,  
 Du bienfaisant espoir employer les mensonges,  
 Et, du mortel qui souffre embellir tous les songes. (*ÉE*, 10-11)

---

49 Odes et poèmes sur l'espérance ont été salués par l'Académie des Jeux floraux en 1708, 1711, 1714, 1724. En 1751, le sujet du prix d'éloquence est « L'espérance est un bien dont on ne connaît pas assez le prix ».

Apostrophant son lecteur, le poète adopte ici un ton prescriptif, conformément à la nature dialogique et à la fonction didactique de l'épître. Caillau exploite ensuite les ressources de l'allégorie et représente l'Espérance sous les traits d'une divinité, dont les attributs sont la beauté et la jeunesse, la douceur et la fécondité. On découvre une figure féminine érotisée, suscitant « délice » et « voluptés » (ÉE, 11). Cette érotisation à visée persuasive permet de mettre en exergue le pouvoir de l'espérance et les bien-fondés de l'illusion, l'action de la déesse relevant de l'enchantement, du charme, du rêve et de la magie. Ayant souligné son attrait sur tous les hommes, du paysan au matelot, en passant par le pauvre, le poète et le soldat, Caillau s'adresse à l'espoir personnifié pour exprimer l'idée selon laquelle il est un moyen opérant dont le soignant, plus que tout autre, doit se saisir :

Le Médecin, surtout, comme un Dieu de la fable,  
Sous mille aspects divers, et sous mille couleurs,  
Peut t'offrir aux humains, le front paré de fleurs,  
Et, de ce grand ressort, de sa douce influence,  
Sur les êtres souffrants calculer la puissance. (ÉE, 12)

En comparant le médecin à Apollon, Caillau suggère que donner une ultime lueur d'espoir relève d'un art illusoire. Ainsi l'espérance apparaîtrait-elle comme une ressource trompeuse mais utile que le médecin peut, par sa maîtrise du

langage, démultiplier à l'infini. Le dernier hémistiche des vers cités indique que la démarche clinique se caractérise par un nouveau regard, qualifié par Michel Foucault de « calculateur » en ce qu'« il doit permettre de dessiner les chances et les risques »<sup>50</sup>. Dans ce contexte, le poème de Caillau a bel et bien vocation à déterminer l'*ethos* et le *logos* du médecin au chevet du malade.

Comment le clinicien doit-il procéder pour administrer cet espoir « bienfaisant » (*ÉE*, 11) et « consolant » (*ÉE*, 12) ? Pour répondre à cette question implicite, Caillau fait se succéder quatre tableaux qui sont autant de mises en situation du médecin auprès d'un patient. L'écriture du cas appartient ici à la fois au médical et au poétique ; elle forme le cœur du poème, et s'inscrit dans une démarche qui relève de la démonstration et de l'exemplification.

Le premier cas se présente comme la réminiscence d'un souvenir de jeunesse. S'exprimant à la première personne, le poète-médecin y dépeint le centenaire Léon, en proie aux douleurs de la goutte et à la lassitude. Le patient est apaisé par l'un des plus fameux représentants du vitalisme :

Mais Barthez qui paraît, ordonne qu'il espère,  
Et, comme s'il avait, sur la vie et la mort,

---

50 M. Foucault, *Naissance de la clinique*, op. cit., p. 89.

Dans un sombre avenir, interrogé le sort :

« Calmez-vous, lui dit-il, oui, vous verrez encore

Dans vos riants jardins luire plus d'une aurore »... (ÉE, 12)

L'intervention de Paul-Joseph Barthez (1734-1806), qui a étudié les maladies goutteuses <sup>51</sup>, est une épiphanie assortie d'une brève prosopopée. Caillau évoque ainsi le « prodige » et l'effet de la parole du médecin sur un vieillard « enchanté » (ÉE, 12) et bientôt délesté de ses sombres pensées. La seconde mise en situation aborde, à partir de l'exemple d'un moribond mélancolique, l'attitude du médecin face à la douleur. Caillau préconise d'être à l'écoute des plaintes du malade, idée qu'il développe par ailleurs dans ses *Réflexions sur l'art d'écouter, considéré relativement à la médecine*.

Le troisième cas, celui de Jacques Delille âgé, atrabilaire et aveugle, illustre l'idée selon laquelle redonner de l'espoir consiste à offrir au souffrant « des tableaux qui puissent l'émouvoir » (ÉE, 14). Par le recours à l'hypotypose, le lecteur se retrouve au chevet du poète :

Delille est dans son lit, accablé de tristesse,

En proie aux noirs soucis qu'amène la vieillesse ;

[...].

À côté de son luth qui vous a tant charmé,

Vous le voyez rêveur et presque inanimé,

Appuyant sur ses mains sa tête languissante. (ÉE, 14)

---

51 P.-J., Barthez, *Traité des maladies goutteuses*, Paris, Déterville, an X – 1802.

## Que dire en pareille situation ?

Pour réveiller ses sens, et sa muse expirante,  
Parlez-lui de beaux vers, parlez-lui de Milton,  
Et d'Ovide, et d'Horace, et surtout de Maron <sup>52</sup>.  
Dites-lui que Voltaire, écrivant à Delille,  
Faisait rimer ce nom à celui de Virgile ; [...]. (ÉE, 14-15)

Les mots du médecin sont ceux d'un homme versé dans la poésie. Caillau décrit l'efficace d'une parole qui ranime l'enthousiasme par le souvenir des grands noms du Parnasse et la réminiscence des succès poétiques : s'il avait délaissé sa lyre, l'auteur des *Jardins* reprend désormais ses « pipeaux rustiques » et déclame des chants « de la tendre pitié » <sup>53</sup> (ÉE, 15).

Au cas du célèbre Delille succède enfin celui de l'indigent à l'hôpital, type anonyme qui permet une progression dans la représentation pathétique du malade. Caillau enjoint les futurs cliniciens à faire entrevoir « [d]ans un riant lointain, le bonheur et l'espoir » (ÉE, 15) par de douces paroles. Le

---

52 Virgile, de son nom latin *Publius Vergilius Maro*.

53 *L'Homme des champs* et *La Pitié* de Delille paraissent respectivement en 1800 et 1803. Caillau dépeint une situation semblable dans ses « Réflexions sur l'art d'écouter, considéré relativement à la médecine », *Bulletin polymathique, op. cit.*, 1818, p. 202-203 : la conversation de Delille avec le médecin Antoine Portal (1742-1832) ranime l'enthousiasme et soulage la douleur du poète.



misérable se tourne alors alternativement vers le docteur et vers le ciel ; le soulagement procuré est exprimé par la métaphore d'une « céleste rosée » tombant « sur la terre embrasée » (*ÉE*, 16), ce qui lui confère un caractère divin. Le lyrisme final dénote l'apothéose du médecin, avant que la péroraison ne réitère en quelques vers les vertus et le pouvoir d'une parole porteuse d'espoir.

Ces cas se présentent comme des tableaux poétiques et narratifs qui décrivent le processus d'apaisement associé à l'espérance du souffrant et qui démontrent les effets bienfaisants de la voix du médecin. Ces « mots consolateurs » (*ÉE*, 15), parce qu'illusoire, témoignent d'une conception de la pratique clinique et de la relation thérapeutique au sein desquelles le médecin met en œuvre sa maîtrise de l'art oratoire. Celle-ci n'a rien de la faconde jargonneuse : « vains discours », « froids arguments » et « longs raisonnements » (*ÉE*, 13) sont à proscrire. Faire espérer revient à toucher par le discours :

Ô vous, qui d'Épidaure encensez les autels !  
Apprenez, jeunes encore, à parler aux mortels  
Ce langage touchant d'une simple éloquence,  
Qui fait naître et nourrit cette douce Espérance. (*ÉE*, 13)

Cette habileté à employer une langue à même

de « pénétrer de l'oreille au cœur du malade »<sup>54</sup> et de « *charm[er]* la douleur »<sup>55</sup> quand guérir s'avère impossible, Caillau la vantait déjà en 1801 chez un de ses confrères. Si *espérance* rime avec *éloquence*, c'est que les deux notions sont bel et bien interdépendantes. La capacité à redonner de l'espoir est ce qui rapproche le médecin du poète : Caillau crée à ce titre une répétition significative de la « tendre pitié », chantée par Delille et portée par la voix du médecin (*ÉE*, 15). Dès lors, la poésie ne saurait se réduire à un délassement ou à un moyen de diffuser agréablement les savoirs médicaux. Elle offre non seulement au poète-médecin l'occasion d'incarner cette figure de clinicien empathique et éloquent, mais elle doit aussi éveiller, par sa dimension pathétique, l'émotivité de ses lecteurs. Didactique dans sa forme et touchant dans ses effets, le poème médical vise à favoriser le développement de la sensibilité des jeunes docteurs à qui il est adressé. Notion à travers laquelle l'auteur fait montre de son éloquence – auprès du lecteur comme au chevet du malade –, l'espérance permet ainsi de promouvoir un modèle de clinicien sensible auquel se superpose la figure du médecin-poète.

Cette courte épître médicale sur l'espoir ainsi

---

54 J.-M. Caillau, *Éloge de J. C. Grossard*, *op. cit.*, p. 9.

55 *Ibidem*, p. 10. L'italique est de l'auteur.

que la production textuelle de Caillau ouvrent plusieurs perspectives sur l'histoire de cette « période sans nom »<sup>56</sup> qui marque le passage du XVIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. Tout en montrant l'importance que conservent les prix et institutions en tant qu'instruments de reconnaissance, le parcours de cet auteur mineur dénote un contexte culturel au sein duquel l'union entre la poésie et la science est dans le même temps célébrée et interrogée. Aussi, dans le cadre d'une médecine qui assume sa composante discursive et qui s'exerce au lit des patients, Caillau illustre la complexité des représentations du médecin lettré et du poète-médecin. Si le thème de l'espérance se rattache à la problématique séculaire de la douleur<sup>57</sup>, la genèse et la composition de l'épître éclairent plus spécifiquement le rôle de la poésie dans la réflexion sur la douleur et son expression. L'écriture poétique, notamment celle du cas médical, permet au médecin d'enseigner les vertus apaisantes d'une voix porteuse d'un espoir illusoire. Telle qu'elle est chantée par Caillau, la parole médicale se confond avec le verbe sensible du poète, pour se distinguer du discours savant et du boniment. Outre qu'elle

---

56 F. Bercegol, S. Genand et F. Lotterie (dir.), *Une « période sans nom »*. Les années 1780-1820 et la fabrique de l'histoire littéraire, Paris, Classiques Garnier, 2016.

57 Voir R. Rey, *Histoire de la douleur*, Paris, La Découverte, 1993.

fait de l'éloquence une notion par laquelle médecine et poésie sont en corrélation étroite, *l'Épître sur l'espérance* invite finalement et plus généralement à voir en quoi le langage constitue une ligne de crête entre la figure du charlatan et le portrait du médecin modèle.

Date de réception de l'article : 30.09.2021

Date d'acceptation de l'article : 10.02.2022

## bibliographie

[Anon.], *Satire bordelaise, ou satire littéraire sur Bordeaux et les auteurs que cette ville renferme*, par A. D\*\*\*, Paris, Bordeaux, Marchands de nouveautés, an X [1801-1802].

Barthez P.-J., *Traité des maladies goutteuses*, Paris, Déterville, an X – 1802.

Bercegol F., S. Genand, F. Lotterie (dir.), *Une « période sans nom ». Les années 1780-1820 et la fabrique de l'histoire littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

Bourges J. « Notice biographique sur M. Jean-Marie Caillau, D. M. P. ; Par J. Bourges, membre de l'Académie », [dans :] *Idem et al., Académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux. Séance publique du 26 août 1820*, Bordeaux, Pinard, 1820.

*Bulletin polymathique du muséum d'instruction publique, de Bordeaux, ou Journal littéraire, historique et statistique du département de la Gironde ; ouvrage destiné à faire connaître périodiquement l'état et les productions des sciences, de la littérature et des arts libéraux, industriels ou économiques, dans tout ce qui peut intéresser cette ville et ses environs : avec quelques gravures*, Bordeaux, André Brossier, 1811.

*Bulletin polymathique du muséum d'instruction publique, de Bordeaux, ou Journal littéraire, historique et statistique du département de la Gironde ; ouvrage destiné à faire connaître périodiquement l'état et les productions des sciences, de la littérature et des arts libéraux, industriels ou économiques, dans tout ce qui peut intéresser cette ville et ses environs : avec quelques gravures*, Bordeaux, André Brossier, 1812.

*Bulletin polymathique du muséum d'instruction publique de Bordeaux, ou Journal littéraire, historique et statistique du département de la Gironde ; ouvrage destiné à faire connaître périodiquement l'état et les productions des sciences, de la littérature et des arts libéraux, industriels ou économiques, dans tout ce qui peut intéresser principalement cette ville et ses environs*, Bordeaux, Lawalle jeune, 1817, t. 15.

*Bulletin polymathique du muséum d'instruction publique de Bordeaux, ou Journal littéraire, historique et statistique du département de la Gironde ; ouvrage destiné à faire connaître périodiquement l'état et les productions des sciences, de la littérature et des arts libéraux, industriels ou économiques, dans tout ce qui peut intéresser principalement cette ville et ses environs, Bordeaux, Lawalle jeune, 1818, t. 16.*

*Bulletin polymathique du muséum d'instruction publique de Bordeaux, ou Journal littéraire, historique et statistique du département de la Gironde ; ouvrage destiné à faire connaître périodiquement l'état et les productions des sciences, de la littérature et des arts libéraux, industriels ou économiques, dans tout ce qui peut intéresser principalement cette ville et ses environs, Bordeaux, Lawalle jeune et neveu, 1819, t. 17.*

*Bulletin polymathique du muséum d'instruction publique de Bordeaux, ou Journal littéraire, historique et statistique du département de la Gironde ; ouvrage destiné à faire connaître périodiquement l'état et les productions des sciences, de la littérature et des arts libéraux, industriels ou économiques, dans tout ce qui peut intéresser principalement cette ville et ses environs, Bordeaux, Brossier, 1820, t. 18.*

Caillau J.-M., *Éloge de J. C. Grossard*, Bordeaux, Pierre Beaume, an IX – 1801.

Caillau J.-M., *Épître au docteur Alfred G\*\*\*, sur l'espérance, considérée dans l'exercice de la médecine, qui a remporté le prix, par le jugement de l'Académie des Jeux floraux, dans la séance publique du 3 mai 1811 ; par J.-M. Caillau, D. M., membre des Sociétés de médecine de Paris, Montpellier, Bordeaux, Lyon, Nancy, professeur des maladies des enfants, etc., etc.*, Bordeaux, Lawalle jeune, 1811.

Caillau J.-M., *Examen d'un livre intitulé Philosophie médicale, par le docteur Lafon, médecin à Bordeaux*, Bordeaux, Moreau, 1797.

Caillau J.-M., *L'Antoniade, poème en trois chants*, Bordeaux, Lawalle, 1808.

Caillau J.-M., *Manuel sur les eaux minérales factices dues aux travaux de MM. Triayre et Jurine*, Bordeaux, André Racle, 1818.

Caillau J.-M., *Médecine infantile, ou conseils à mon gendre et aux jeunes médecins, sur cette partie de l'art de guérir*, Bordeaux, Lawalle jeune et neveu, 1819.

Caillau J.-M., *Mémoire sur le croup*, Bordeaux, Lawalle jeune, 1812.

Caillau J.-M., *Mémoire sur les rechutes dans les maladies aiguës et chroniques, couronné par la Société médicale d'émulation de Paris*, Bordeaux, Lawalle jeune, 1811.

Caillau J.-M., *Tableau de la médecine hippocratique*, [s.l.], [n.d.], 1806.

Carlino A., M. Jeanneret (dir.), *Vulgariser la médecine. Du style médical en France et en Italie (XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles)*, Genève, Droz, 2009.

Chéreau A., « Caillau (Jean-Marie) », [dans :] *Idem, Le Parnasse médical français ou dictionnaire des médecins-poètes de la France, anciens ou modernes, morts ou vivants, didactiques – élégiaques – satiriques – chansonniers – auteurs dramatiques – vaudevillistes – comédiens – fantaisistes – burlesques – rimailleurs, etc., etc.*, Paris, Adrien Delahaye, 1874.

Condette J.-F., « Desèze Paul Victor », [dans :] *Idem, Les recteurs d'académie en France de 1808 à 1940*, Paris, Institut national de recherche pédagogique, 2006, t. 2.

Delille J., *Les Jardins, poème par Jacques Delille, nouvelle édition considérablement augmentée*, Paris, Levrault frères, an IX – 1801.

Duboul A., *Les deux siècles de l'Académie des Jeux floraux*, Toulouse, Édouard Privat, 1901, t. 1.

Dubreuilh C., *Éloge de Jean-Marie Caillau, ancien secrétaire général de la Société de médecine de Bordeaux*, Bordeaux, Émile Crugy, 1868.

Duris P., *Linné et la France (1780-1850)*, Genève, Droz, 1993.

Fischer J.-L., « La Callipédie, ou l'art d'avoir de beaux enfants », [dans :] *Dix-huitième siècle*, 1991, n° 23.

Foucault M., *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

H. MR., « Caillau (Jean-Marie) », [dans :] A. Dechambre (dir.), *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, Paris, Victor Masson et fils, P. Asselin, 1870, t. 11.

Louâpre M., H. Marchal, M. Pierssens (dir.), *La poésie scientifique, de la gloire au déclin. Actes du colloque « La poésie scientifique, de la gloire au déclin »*, Montréal, 15-17 septembre 2010, *Épistémocritique*, 2014.

Marchal H. (dir.), « Célébrités de Delille », [dans :] *Nineteenth-Century French Studies*, Fall-Winter 2020-2021, vol. 49, n° 1-2.

Marchal H. (dir.), *Muses et ptérodactyles. La poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, Paris, Seuil, 2013.

Marchal H., « Feux conjugués ou opposés. Le dialogue entre lettres et sciences à la lueur des notes de Hermann pour *L'Homme des champs* de Delille », *Arts et savoirs*, 2020, n° 13, <http://journals.openedition.org/aes/2826>.

Marchal H., « L'ambassadeur révoqué : poésie scientifique et popularisation des savoirs au XIX<sup>e</sup> siècle », [dans :] *Romantisme*, 2009, n° 144.

Marchal H., T. Léchet, N. Leblanc (dir.), « Delille hors de France », *Cahiers Roucher-André Chénier. Études sur la poésie du XVIII<sup>e</sup> siècle*, 2018-2019, n° 38.

Pery G., *Histoire de la Faculté de médecine de Bordeaux et de l'enseignement médical dans cette ville 1441-1888*, Paris – Bordeaux, O. Doin – H. Duthu, 1888.

Petit M.-A., *Essai sur la médecine du cœur*, Lyon, Garnier – Reymann, 1806.

Révolat É.-B., *Éloge historique de Jean-Marie Caillau, docteur-médecin*, Bordeaux, Lawalle jeune et neveu, septembre 1820.

Rey R., *Histoire de la douleur*, Paris, La Découverte, 1993.

Rey R., *Naissance et développement du vitalisme en France de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle à la fin du Premier Empire*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000.

Rosset F., « Samuel-Auguste Tissot : le docteur-écrivain », [dans :] V. Barras, M. Louis-Courvoisier, *La médecine des Lumières : tout autour de Tissot*, Genève, Georg, 2001.

T., « Recueil de l'Académie des Jeux Floraux, pour 1811. – Brochure in-8°. À Toulouse, chez Dalles, imprimeur de l'Académie », [dans :] *Journal des arts, des sciences et de la littérature*, 15 octobre 1811, n° 109 (deuxième année).



Vila A. C., *Enlightenment and Pathology. Sensibility in the Literature and Medicine of Eighteenth-Century France*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2018.

Vila A., R. Chalmin, « Introduction », [dans :] S.-A. Tissot, *De la Santé des gens de lettres*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

Vimont P., *Éloge d'Ambroise Paré, restaurateur de la chirurgie en France*, Paris, J. B. Sajou, 1814.

Wauters É., « Rythme et mutations de la presse locale en Révolution. Une comparaison entre Rouen et Bordeaux », [dans :] M. Biard, A. Crépin et B. Gainot (dir.), *La plume et le sabre*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2002, <http://books.openedition.org/psorbonne/64434>.

Zékian S., « Siècle des lettres contre siècle des sciences : décisions mémorielles et choix épistémologiques au début du XIX<sup>e</sup> siècle », [dans :] *Fabula LhT*, 2011, n° 8, <https://www.fabula.org/lht/8/zekian.html#bodyftn2>.

## abstract

A Poetic Palliative. The *Épître au docteur Alfred G\*\*\* sur l'espérance, considérée dans l'exercice de la médecine* (1811), by Jean-Marie Caillau (1765-1820)

In 1811, the poetic academy of Toulouse awarded an epistle about hope in medical practice, by Jean-Marie Caillau, a now unknown physician who combined medicine and writing. This article provides contextualizing and close reading. It presents Caillau's works and reputation, and highlights how he defined himself as a doctor-writer. Then it focuses on the didactic epistle, in which hope is regarded as a moral palliative, or a soothing and comforting illusion that the empathetic clinician prescribes to incurable, moribund and suffering people. The study of the text reveals the significant use of the peritext, the strong connection between medical discourse and poetical devices, and the praise of an eloquent physician at the patient's bedside. By correlating hope and eloquence, Caillau embodies and promotes the dual figure of the doctor-poet. This article thus explores the fruitful and sometimes challenging interplay between medicine and poetry during the early 19<sup>th</sup> century.

## keywords

eloquence, doctor-poet, scientific poetry, medical case writing, early 19th century

## mots-clés

éloquence, poète-médecin, poésie scientifique, écriture du cas médical, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles

## bénédicte prot

B. Prot a réalisé aux universités de Lorraine et de Fribourg une thèse de doctorat ès lettres consacrée à la nudité dans la littérature, les arts et la médecine au XVIII<sup>e</sup> siècle en France. Ses recherches postdoctorales explorent les relations entre médecine et littérature, en particulier au cours du long XVIII<sup>e</sup> siècle. « La clé et le cas du poète Gilbert », *Travaux de littérature*, 2020, n° 33 ; « "La Vérité est le remède des maux du genre humain" : arts d'écrire, de découvrir, et de guérir dans l'Essai sur les préjugés du baron d'Holbach », *Matérialisme(s) en France au XVIII<sup>e</sup> siècle. Entre littérature et philosophie*, A. Paschoud, B. Selmeçi Castioni (dir.), Berlin, Frank & Timme, 2019 ; « Nudités exposées », *Dix-huitième siècle*, 2018, n° 50. ORCID: 0000-0002-8349-8718

XINYI LIU

Université Bordeaux-Montaigne

La possibilité de l'espoir chez  
Michel Houellebecq

*L'écrivain entre l'espoir et le désespoir*

Considéré souvent comme un « professeur de désespoir »<sup>1</sup>, Michel Houellebecq représente plutôt le côté sombre de la littérature française contemporaine. Dans le sillage d'Arthur Schopenhauer, l'écrivain partage l'idée du philosophe que « toute vie est essentiellement souffrance »<sup>2</sup>. Selon Schopenhauer, la souffrance est provoquée par le *Wille* (« volonté » en français), désir inépuisable qui ne peut jamais disparaître qu'à travers le renoncement à tout le vouloir-vivre. Houellebecq découvre ainsi « une certaine dépression du vouloir »<sup>3</sup> induite par « un éparpillement des désirs »<sup>4</sup>. Il actualise la volonté schopenhauer-

---

1 Expression utilisée par Nancy Huston dans son œuvre *Professeurs de désespoir*, Arles, Actes Sud, 2004.

2 On reprend ici la citation d'Agathe Novak-Lechevalier dans la préface d'*En présence de Schopenhauer* de M. Houellebecq, Paris, l'Herne, 2017, p. 9.

3 M. Houellebecq, *Rester vivant et autres textes*, Paris, Flammarion, p. 49.

4 *Ibidem*. Nous reprendrons en détail cette idée dans le premier chapitre.

rienne et relie ainsi l'espoir et le désir. En ce sens, l'espoir est comparé à une illusion dérisoire, provoquée par des désirs pour certains objets. En suivant les pas de Schopenhauer, le philosophe André Comte-Sponville rapproche aussi l'espoir et la souffrance ; selon lui, « les hommes espèrent, pourtant, et tournent en rond dans la prison de leurs désirs. C'est pour cela qu'ils souffrent »<sup>5</sup>. Comte-Sponville a ainsi l'intention de se délivrer de la faiblesse de l'espoir pour recourir au désespoir : « C'est l'espoir qui est une maladie, et une drogue. L'avenir ne mesure rien que ma faiblesse présente. Plus ma puissance est grande, moins j'ai besoin d'espérer. Désespoir : force d'âme »<sup>6</sup>. Tout comme chez Comte-Sponville, le désespoir chez Houellebecq ne désigne pas tout à fait un pessimisme profond, il représente également un état neutre du « dés-espoir » où tous les désirs et toutes les illusions sont annihilés.

Pourtant, Houellebecq n'est pas un écrivain totalement athée et matérialiste comme Comte-Sponville. Chez l'auteur, l'espoir est aussi vu en tant qu'espérance et révèle ainsi un sens religieux et idéal. L'espérance est née du désespoir mais le dépasse ; il existe ainsi un passage

---

5 A. Comte-Sponville, *Traité du désespoir et de la béatitude*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 10.

6 *Ibidem*, p. 3.

du désespoir à l'espérance, comme le remarque Élodie Maillet :

Le passage du désespoir à l'espérance est le moment où la temporalité phénoménale de l'enchaînement mécanique des progrès s'arrête et où s'ouvre à l'homme un nouvel horizon, celui de sa destination suprasensible. L'espérance est cette temporalité qui s'ouvre lorsque l'homme s'arrête et se retourne sur lui-même pour découvrir pourquoi il a parcouru ce chemin. L'espérance est proprement l'ouverture d'une autre temporalité, ouverture qui a lieu du sein de l'arrière-fond constitué par l'enchaînement mécanique de la temporalité phénoménale.<sup>7</sup>

Maillet évoque ce passage du désespoir à l'espérance à l'appui des pensées de Kant selon lequel le désespoir extérieur à la volonté humaine fait partie de l'existence « phénoménale ». Au contraire, l'espérance est fondée sur la raison intérieure de l'homme en tant qu'être « nouménal »<sup>8</sup> et elle peut se délivrer des phénomènes diachroniques en trouvant sa propre temporalité – le temps synchronique qui s'ouvre à l'éternité et à la liberté. Ainsi, l'homme désespéré ne peut retrouver sa volonté que par sa raison et son sens du devoir et il obtient sa liberté en suivant sa morale. À cet effet, l'espoir peut se superposer au désespoir voire le sublimer.

---

7 É. Maillet, *Kant entre désespoir et espérance*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 88.

8 « Le désespoir concerne l'homme en tant qu'il est un être humain, à l'existence phénoménale, tandis que l'espérance l'affecte en tant qu'être nouménal, doué de raison », *ibidem* p. 43.

Houellebecq reconnaît l'importance de la morale pour reconstituer un au delà du désespoir. Mais il est incapable de se référer au Souverain Bien kantien à l'époque post-moderne. Dans *Les Particules élémentaires*, Houellebecq parle des notions kantiennes de dignité, de bienveillance et de bonté, etc.<sup>9</sup>, mais surtout de façon ironique. Ces principes moralistes ont perdu leurs connotations profondes dans la société du spectacle et de la sexualité libre, comme le remarque Riendeau : « l'humour surgit souvent de l'inusité, de l'étonnement, des associations inédites comme la sexualité social-démocrate, ou d'autres créées à partir de notions kantiennes : la dignité humaine et la télévision, la bienveillance et la masturbation »<sup>10</sup>.

Selon Houellebecq, nous ne pouvons plus réaliser l'idéalisme de la morale kantienne dans cette société individualiste qui a perdu non seulement la croyance mais aussi la raison. Il faut ainsi trouver une autre possibilité de l'espérance.

Ainsi, dans cet article, nous parcourons le chemin de Houellebecq à la recherche de l'espoir, précisément, de l'espérance. L'espoir suggère une

---

9 Voir l'article de P. Riendeau, « Kant au Cap d'Agde ou la sexualité social-démocrate comme art de vivre », [dans :] M.-L. Clément, S.-V. Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq à la une*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2011, p. 197-208.

10 *Ibidem*, p. 207.

ambivalence et recèle une richesse de sens sous sa plume ; il n'est plus le contraire du désespoir mais une recherche désespérée de la possibilité du bonheur. Nous aborderons ainsi en premier lieu son chemin vers l'anéantissement de tout espoir dérisoire. Nous analyserons ensuite son recours au positivisme d'Auguste Comte en tant qu'autre possibilité de l'espérance. Enfin, en prenant conscience de l'échec de Comte, il retourne à Schopenhauer et essaie d'espérer l'inespérable dans une contemplation à la fois clinique et pathétique.

### *L'espoir en tant qu'illusion dérisoire*

Chez Houellebecq, l'espoir est d'abord interprété comme un désir qui induit sans cesse des souffrances, il est souvent pris pour un espoir erroné. En ce sens, la poursuite du désir constitue le malheur fondamental de l'homme contemporain et ce faux espoir n'apporte que la déception et la dépression.

L'oscillation entre l'espoir illusionné et le désespoir est identique à celle entre la souffrance et l'ennui au sens schopenhauerien. Dans son article « Approches du désarroi », l'auteur rédige un petit chapitre intitulé « le monde comme supermarché et comme dérision » en se rapportant



au *Monde comme volonté et comme représentation* de Schopenhauer. Selon Houellebecq :

La logique du supermarché induit nécessairement un éparpillement des désirs ; l'homme du supermarché ne peut organiquement être l'homme d'une seule volonté, d'un seul désir. D'où une certaine dépression du vouloir chez l'homme contemporain.<sup>11</sup>

Houellebecq actualise le désir schopenhauerien dans le contexte de la société de consommation où la représentation du monde ne manifeste pas la vraie image d'un objet mais qui se limite uniquement à la « représentation de *références*, de *dérision*, de *second degré*, d'*humour* »<sup>12</sup>. L'individu est ainsi incapable de reconnaître son vrai désir. Nous pouvons constater ici un prolongement du bovarysme, qui désigne souvent un état d'insatisfaction provoquée par les désirs. En partageant l'idée schopenhauerienne que le désir insatiable n'apporte que la souffrance, le bovarysme constitue une attitude typique du « faux espoir ». Les personnages bovarystes connaissent la désillusion apportée par l'opposition entre les idéaux romantiques et la petitesse du réel. « La thématique du bovarysme, liée à la quête du bonheur, s'avère aussi centrale chez Michel Houellebecq »<sup>13</sup>,

---

11 M. Houellebecq, *Rester vivant et autres textes*, op. cit., p. 49.

12 *Ibidem*, p. 49-50.

13 P. Buvik, « Inauthenticité et ironie. À propos des *Particules élémentaires* », [dans :] M.-L. Clément, S.-V. Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq à la une*, op. cit., p. 76.

comme le remarque Per Buvik. La société de consommation et la libération sexuelle ridiculisent ce nouvel espoir bovaryque chez les personnages houellebecquiens. Ils rêvent d'une vie heureuse dans un monde plein de simulacres du bonheur ; pourtant, leur rêve est devenu ironique et désenchanté une fois confronté à une époque individualiste et sexuellement libéraliste :

Il y a effectivement une contradiction ironique entre ce que veulent ses personnages principaux – une vie heureuse – et l'impossibilité absolue de la réalisation de ce désir, leur vie ayant été implacablement submergée par une aliénation omniprésente qui fait avorter tout projet personnel et annule toute espérance, et qui crée ainsi une atmosphère de dépression générale.<sup>14</sup>

Dans *L'Extension du domaine de la lutte*<sup>15</sup>, Houellebecq met en scène le désir d'amour dévié et dévoré par la libération sexuelle, illustré surtout par les personnages de Brigitte Bardot et Raphaël Tisserand du seul fait de leur absence de beauté. Leur désir est devenu ainsi ironique voire ridicule:

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>15</sup> Les citations suivantes provenant des œuvres houellebecquiennes citées seront marquées à l'aide de l'abréviation, la pagination après le signe abrégatif : *EDL* pour *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Maurice Nadeau, 1994 ; *PL* pour *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2000 ; *PE* pour *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998 ; *PDI* pour *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005 ; *SO* pour *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015 ; *SE* pour *Sérotonine*, Paris, Flammarion, 2019.

Le désir d'amour est profond chez l'homme, il plonge ses racines jusqu'à des profondeurs étonnantes, et la multiplicité de ses radicelles s'intercale dans la matière même du cœur. Malgré l'avalanche d'humiliations qui constituait l'ordinaire de sa vie, Brigitte Bardot espérait et attendait. (*EXD*, 91)

Ayant connu la même frustration que Bardot pendant son adolescence, Tisserand, qui espère encore la faveur des jeunes filles sexy dans la boîte de nuit, subit de nouveau un échec. Même s'il a déjà réussi sur le plan économique, sur le plan sexuel, sa frustration est toujours la même ; le héros lui rappelle cette réalité atroce :

L'insuccès sexuel, Raphaël, que tu as connu depuis ton adolescence, la frustration qui te poursuit depuis l'âge de treize ans laisseront en toi une trace ineffaçable. [...] Tu resteras toujours orphelin de ces amours adolescentes que tu n'as pas connues. En toi, la blessure est déjà douloureuse ; elle le deviendra de plus en plus. Une amertume atroce, sans rémission, finira par emplir ton cœur. (*EXD*, 117)

La vie de ces deux personnages vacille entre le désir de l'amour et la déception de son inaccessibilité. Ils conçoivent un faux espoir et se comportent comme des clowns dérisoires dans une époque où l'amour est primordialement lié au sexe et à la beauté. Ils vivent ainsi perpétuellement dans la solitude biologique, comme l'analyse Aurélien Bellanger : « Les lois sociales, au lieu de corriger cette injustice, comme elles auraient pu encore le faire au temps du mariage

de raison, ne font que démultiplier l'emprise des lois biologiques »<sup>16</sup>.

Le roman a pour décor une époque où l'amour se confond avec le désir sexuel et où il est mesuré en fonction d'un système de différenciation dans lequel « le libéralisme sexuel produit des phénomènes de *paupérisation absolue* » (*EXD*, 100). L'auteur caricature ses personnages en décrivant leur tenue ridicule et leurs comportements burlesques sans pourtant être capable de cacher sa compassion pour eux et sa haine pour cette hiérarchisation sexuelle. Dans *Plateforme*, le tourisme sexuel fait perdre finalement tous les espoirs de bonheur chez le héros. Il a rencontré Valérie durant son voyage en Thaïlande et ils sont tombés amoureux. Mais lors d'un autre voyage de tourisme sexuel, Valérie est tuée dans un attentat terroriste. Juste avant cette tragédie, le héros vient de manifester une certaine confiance en sa vie et se décide à vivre avec Valérie pour toujours :

Il n'était pas certain que la société puisse survivre très longtemps avec des individus dans mon genre ; mais je pouvais survivre avec une femme, m'y attacher, essayer de la rendre heureuse. Au moment où je jetais, de nouveau, un regard reconnaissant à Valérie, j'entendais sur la droite une espèce de dé clic. [...] Il y eut alors une première rafale, un crépitement bref. (*PL*, 320)

---

16 A. Bellanger, *Houellebecq écrivain romantique*, Paris, Léo Scheer, 2010, p. 28.

Cette expression « au moment où » qui fait se produire simultanément le coup de feu et le sentiment pathétique crée un effet dramatique mais surtout ironique. Il ne s'agit plus d'une description satirique de certains personnages mais de la pure ironie du sort qui ne mène jamais au bonheur. Personne ne saurait échapper à cette société atroce sans espoir. En ce sens, l'espoir qui a pour base le désir sexuel n'induit que le désenchantement. Les personnages houellebecquiens sont écrasés par leur désir sexuel et leur perte d'amour. L'espoir en tant qu'illusion dérisoire mène inéluctablement à la désillusion et à l'anéantissement de soi.

### *Utopie positiviste déçue*

Comme nous l'avons évoqué plus haut dans l'introduction, Michel Houellebecq, qui reconnaît l'existence d'un passage du désespoir à l'espérance, n'est donc pas convaincu par la morale idéaliste de Kant. Fasciné par les méthodes rationnelles et scientifiques, l'auteur a ainsi recours au positivisme d'Auguste Comte et essaie de trouver une possibilité de l'espérance qui combine la science et la religion.

Selon Houellebecq, « le positivisme établi [existe] comme seule pensée opérante de l'âge

scientifique »<sup>17</sup>. Au lieu de se limiter aux réflexions abstraites et métaphysiques, Comte pense que l'homme peut reconstruire sa morale et sa raison par les réflexions positivistes. Le positivisme peut servir d'arme contre le nihilisme et permet ainsi de reconstruire l'espoir. D'après Houellebecq, Comte essaie de rétablir une nouvelle base religieuse du point de vue social, par rapport aux autres utopistes comme Charles Fourier qui ne tient pas compte de l'importance de la religion dans la société. Fondée sur le développement scientifique et technologique, la religion positiviste offre une autre possibilité de l'espoir qui tente de remplacer les valeurs judéo-chrétiennes considérées comme désuètes dans la société contemporaine. Elle est caractérisée par la pensée objective de l'humanité qui n'est plus maîtrisée par le théisme :

L'établissement de l'immortalité physique, par des moyens qui appartiennent à la technologie, sera sans doute le passage obligé qui rendra, à nouveau, une religion possible, mais ce que Comte nous fait entrevoir, c'est que cette religion, religion pour les immortels, restera presque autant nécessaire.<sup>18</sup>

Depuis *Les Particules*, Auguste Comte fait partie des auteurs les plus cités par Houellebecq. Afin de

---

17 M. Houellebecq, « Préliminaires au positivisme », [dans :] M. Bourdeau (dir.), *Auguste Comte aujourd'hui*, Paris, Éditions Kimé, 2003, p. 11.

18 *Ibidem*, p. 12.

lutter contre le libéralisme, Houellebecq partage l'idée comtienne que l'homme contemporain doit établir une société organique et altruiste regroupant la science et la religion. Michel Djerzinski, héros purement positiviste des *Particules*, réalise des innovations scientifiques en reliant le positivisme humaniste et la physique quantique :

Y compris sur le plan de la méthode scientifique. Comte pouvait être considéré comme le véritable fondateur du positivisme. Aucune métaphysique, aucune ontologie concevable à son époque n'avait trouvé grâce à ses yeux. Il est même vraisemblable, soulignait Djerzinski, que Comte, placé dans la situation intellectuelle qui fut celle de Niels Bohr entre 1924 et 1927, aurait maintenu son attitude de positivisme intransigeant, et se serait rallié à l'interprétation de Copenhague. [...] Le remplacement d'une ontologie d'objets par une ontologie d'états. Seule une ontologie d'états, en effet, était en mesure de restaurer la possibilité pratique des relations humaines. (PE, 298)

Dans l'espoir de reconstruire les relations humaines et surtout de « restaurer les conditions de possibilité de l'amour » (PE, 302), Djerzinski décide de faire disparaître l'individualité et les désirs sexuels humains et il crée ainsi une nouvelle espèce humaine asexuée et immortelle ; c'est de là que vient le commencement de *La Possibilité d'une île* : « Soyez les bienvenus dans la vie éternelle, mes amis » (PDI, 9).

Au sein de cette société utopique et positiviste, des néo-humains qui deviennent les clones de

leur génération précédente suivent toujours l'enseignement de la « Suprême sœur », dieu désincarné, qui ne leur parle que par des messages. La nouvelle espèce humaine est enfin immortelle et se délivre de tous les désirs sexuels, la succession des générations se poursuit d'une façon organique et stable. En outre, les néo-humains lisent le « récit de vie » de leurs anciens et écrivent le leur. Pourtant, contrairement aux souhaits de Djerzinski, ni les relations humaines ni l'amour ne sauraient être retrouvés dans la société post-humaine :

Les motifs qui conduisirent à une séparation radicale entre néo-humains n'ont d'ailleurs rien d'absolu, et tout indique que celle-ci ne s'est opérée que de manière progressive, probablement en l'espace de plusieurs générations. La séparation physique totale constitue à vrai dire une configuration sociale possible, compatible avec les enseignements de la Sœur suprême, et allant globalement dans le même sens, plutôt qu'elle n'en est une conséquence au sens strict. (*PDI*, 391)

Malgré une organisation presque sociale, la socialité est déjà anéantie parmi les néo-humains. L'individualisme s'installe profondément dans les instincts humains et les liens sociaux ne sont pas retrouvés même par la mutation génétique. La religion de l'humanité qui combine la science et la raison est ainsi mise en cause par Houellebecq :

En quoi la pensée de l'Humanité, ou du Grand-Être, sera-elle désirable aux individus ? Et qu'est-ce qui pourra les amener, conscients de leur disparition individuelle, à se satisfaire de



leur participation à ce théorique fétiche ? Qui peut enfin s'intéresser à une religion qui ne garantit pas de la mort ? <sup>19</sup>

En ce sens, une nouvelle religion positiviste ne constitue qu'une utopie déçue chez Houellebecq. L'auteur ne peut plus placer son espérance dans une religion qui supprime la finitude de l'homme. Les néo-humains vivent dans l'éternelle présence, même s'ils se débarrassent du faux espoir manipulé par le désir. Ils constituent des individus désespérés en se privant de la sociabilité et des références à l'idéal. Ils n'ont ainsi plus besoin de l'espérance parce que leur monde n'a pas d'au delà. Ainsi, pour Houellebecq, « *la Possibilité d'une île* entend maintenant réussir, dans le cadre du roman-laboratoire, là où la spéculation philosophique de Comte a échoué » <sup>20</sup>.

### *Espérer l'inespérable fondé sur la contemplation*

Il ne reste qu'une seule possibilité de l'espoir chez Houellebecq : espérer à partir du désespoir et dans le désespoir. Au lieu de chercher un « au-delà », l'auteur préfère se tenir dans

---

19 M. Houellebecq, « Préliminaires au positivisme », *op. cit.*, p. 11.  
20 J. David, « "Auguste Comte toi-même !" Michel Houellebecq et le positivisme », [dans :] B. Viard, S-V. Wesemael (dir.), *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 146.

l'« en-deçà » et trouve l'espérance dans le désespoir. Dans cette optique, l'espoir est considéré comme « une modalité d'existence de l'humain qui garde en elle-même le paradoxe foncier qui habite du dedans le tragique »<sup>21</sup>. Avec leur tonalité assez dépressive, les romans houellebecquiens placent plutôt l'espoir au milieu du désespoir. Cet « espoir désespérant » renvoie à l'univers romanesque de Kafka, écrivain auquel Houellebecq fait souvent référence<sup>22</sup> et dont les œuvres sont aussi sombres et froides que les siennes. Dans l'article « L'espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka », Camus évoque Kafka pour « introduire l'espoir sous une forme singulière » – « plus tragique au contraire est la condition rapportée par Kafka, plus rigide et provocant devient cet espoir »<sup>23</sup>. Selon Camus, « on doit frapper à mort l'espérance terrestre, c'est alors seulement qu'on se sauve par l'espérance

---

21 G. Bensussan, « La philosophie de l'espérance à l'épreuve de l'effectivité », [dans :] *Revue des sciences religieuses*, 93/4, 2019, p. 5.

22 Dans *Ennemis publics*, l'écrivain décrit les œuvres de Kafka comme « un engourdissement, une ankylose ; une sensation, physique, de froid ». Cf. M. Houellebecq, *Ennemis publics, correspondance avec Bernard-Henri Levy*, Paris, Flammarion, 2008, p. 232. Dans *Les Particules*, le personnage de Bruno « ressentit une sensation de froid, de gel insidieux ; quelques heures après avoir terminé *Le Procès*, il se sentait encore engourdi, cotonneux » (*PE*, p. 60).

23 A. Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 178, 182.

véritable »<sup>24</sup>. Dans cette optique, l'aporie hante toujours la question de l'espoir. Chez Houellebecq comme chez Camus, il peut être réinterprété comme une « dés-espérance » qui se libère de toutes les illusions avec un cri désespérant, c'est-à-dire espérer l'inespérable. Cet espoir ne s'ouvre pas sur un nouvel horizon temporel, il s'enracine dans la présence sombre et essaie d'y trouver une force effective.

Dans un schéma aussi tragique et paradoxal que Kafka, le Houellebecq schopenhauerien décrit la base des souffrances du monde et insiste sur la possibilité de transformer les souffrances en forces créatrices : « Toute souffrance est bonne ; toute souffrance est utile ; toute souffrance porte ses fruits ; toute souffrance est un univers »<sup>25</sup>. Cependant, au lieu d'offrir un placebo, l'auteur essaie de structurer cette souffrance au sein de la société occidentale sans s'y engager, mais d'une façon raisonnable et objective. L'œuvre houellebecquienne, comme l'œuvre kafkaïenne, « [...] explique, elle donne une forme à l'espoir. Le créateur ne peut plus s'en séparer. Elle n'est pas le jeu tragique qu'elle devait être. Elle donne un sens à la vie de l'auteur »<sup>26</sup>.

---

24 *Ibidem*, p.182.

25 M. Houellebecq, *Rester vivant et autres textes*, op. cit., p. 9.

26 A. Camus, *Le mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 183.

Cette perspective renvoie aussi à la contemplation esthétique de Schopenhauer. En prenant pleinement conscience d'une vie oscillée entre la souffrance et l'ennui, Schopenhauer choisit de prendre une certaine distance avec ses désirs et essaie d'interpréter la volonté-vivre d'une façon objective, à travers une contemplation prolongée et profonde. Houellebecq l'explique ainsi :

Considérons le désir spontané, innocent, tout instinctif [...]. Observons au contraire le recul involontaire qui nous paralyse en présence d'un danger, la peur qui nous étroit devant la perspective d'une douleur physique : comment ne pas reconnaître, médiatisées par la raison, rendues accessibles et dicibles par le langage, les puissances élémentaires, éternellement, invariablement agissantes des forces naturelles ? [...] il s'agit de reconnaître ce qui est identique par-delà les apparences ; il s'agit de justifier l'audace majeure, sur laquelle repose l'ensemble du système : l'emploi de l'introspection comme méthode d'investigation métaphysique.<sup>27</sup>

Cette « introspection » se divise en deux méthodes concrètes chez Houellebecq : le clinique et le pathétique. L'approche clinique désigne l'observation objective presque froide de la société occidentale. À l'inverse, l'approche pathétique désigne la contemplation mélancolique de sa beauté passée. Les romans ainsi que la poésie de Houellebecq sont tous structurés par ces deux approches, qui agissent ensemble et donnent une

---

27 M. Houellebecq, *En présence de Schopenhauer*, op. cit., p. 55.

certaine forme à l'espoir dans l'œuvre houellebecquienne. Prenons l'exemple de *Soumission* et de *Sérotonine*, œuvres de Houellebecq paraissant les plus désespérantes.

Nous pouvons d'abord remarquer que, dans ces deux œuvres, les héros essaient de fuir leur milieu au lieu de s'y impliquer ou de le dépasser<sup>28</sup>. Le héros de *Soumission*, qui a voulu quitter la France islamique, se soumet jusqu'au dernier moment. Celui de *Sérotonine* se décide à fuir sa vie présente en devenant un « disparu volontaire » (SE, 58) afin de « reprendre sa vie en main » (SE, 22). Malgré leur échec final, les deux héros prennent pleine conscience d'eux-mêmes et de l'état où ils se trouvent :

Le soleil se couchait entre les tours lorsque j'émergeai de nouveau à pleine conscience de moi-même, des circonstances, de tout. [...] je pris alors douloureusement conscience que je n'avais même pas proposé à Myriam de venir habiter chez moi [...]. (SO, 113)

---

28 Dans *L'Extension du domaine de la lutte*, le héros essaie de lutter contre le système sexuellement libéraliste ; dans *Les Particules*, Michel, scientifique, tente de dépasser ce système par voie de mutation génétique. Bruno se soumet plutôt à ce système. Dans *Plateforme*, Michel et Valérie constituent aussi des participants et même des producteurs du tourisme sexuel. Dans *La Possibilité*, une utopie antilibéraliste est déjà établie. Dans *La Carte et le territoire*, Jed Martin cherche les représentations artistiques.

Mais je commençais à prendre conscience – et ça, c'était une vraie nouveauté – qu'il y aurait, très probablement, autre chose. (*SO*, 295)

Je restais cependant conscient qu'il n'y avait aucune raison que Camille ouvre la fenêtre pour humer la brume du soir, absolument aucune et d'ailleurs je ne le souhaitais même pas, je me contentais de prendre pleinement conscience de la nouvelle configuration de ma vie, et aussi, avec une certaine frayeur, que le but de mon voyage n'était peut-être pas uniquement commémoratif ; que ce voyage était peut-être, d'une manière que j'allais devoir assez vite élucider, tourné vers un avenir possible. (*SE*, 192)<sup>29</sup>

Cette conscience correspond à la contemplation objective de soi sans émotions subjectives. Les héros se détachent de leur état de souffrance et sont transcendés par le « dés-espoir » muet et stable. Néanmoins, une certaine force nostalgique transparaît derrière la conscience objective.

Dans la dernière œuvre de Zygmunt Bauman, le sociologue montre que les opinions publiques de notre époque qui « avaient accepté de croire en l'amélioration possible d'un avenir incertain, [...] ont choisi de tourner leurs espoirs vers un passé dont elles ne gardent que de très vagues souvenirs »<sup>30</sup>. Les individus désillusionnés n'imaginent plus l'utopie du futur et ont recours à la

---

29 Soulignage : X.L.

30 Z. Bauman, F. Joly, *Retrotopia*, Paris, Premier Parallèle, 2019, p. 16.

« rétrotopie »<sup>31</sup> du passé. Selon Houellebecq, ce recours au passé manifeste aussi une certaine nostalgie qui donne « un reflet fidèle de la situation spirituelle de l'homme occidental »<sup>32</sup>. Gérard Bensussan précise cette notion de nostalgie et l'associe à l'espérance. D'après le chercheur, cette nostalgie n'a rien à voir avec le regret du passé ni avec le nihilisme : il s'agit d'une « nostalgie productive » qui est plutôt « le jet de cette "flèche vers l'autre rive", [...] la nostalgie de l'autre rive. Ni le regret, ni le remords, ni le repentir ne l'animent, mais un souci, une inquiétude, une impatience prophétique du présent »<sup>33</sup>.

La contemplation pathétique chez Houellebecq est souvent représentée par la nostalgie d'une façon de vivre perdue. Dans *Soumission*, le héros développe sa perception au contact des œuvres de Huysmans. Après avoir vu des couples modernes

---

31 Selon Bauman, le « retrotopia » vient d'une double négation de l'utopie. Au lieu de se projeter vers le futur, il a recours au passé : « conformément à l'esprit de l'utopie, la « retrotopia » tire son impulsion d'un espoir bien précis, celui de réconcilier, enfin, la sécurité et la liberté : une prouesse que la vision originaire comme sa première négation n'avaient pas tentée, ou avaient échoué à mener à bien ». Cf. Z. Bauman, F. Joly, *Retrotopia*, op. cit., p. 20.

32 M. Houellebecq, *Rester vivant et autres textes*, op. cit., p. 49.

33 G. Bensussan, « La philosophie de l'espérance à l'épreuve de l'effectivité », op. cit., p. 4.

épuisés et divorcés, le héros évoque *En ménage* de Huysmans caractérisé par l'image des femmes « pot-au-feu » :

Certainement, à l'époque où la femme achetait et épluchait elle-même ses légumes, apprêtait ses viandes et faisait mijoter ses ragoûts pendant des heures, une relation tendre et nourricière pouvait se développer. (SO, 95)

Il exprime aussi la même nostalgie en rappelant *Là-bas* de Huysmans :

À sept heures du matin j'étais chez moi et je retrouvai les passages où il décrivait la cuisine de « maman Carhaix », comme il l'appelait, le seul vrai sujet de Huysmans était le bonheur bourgeois, un bonheur bourgeois douloureusement inaccessible au célibataire, et qui n'était même pas celui de la haute bourgeoisie, la cuisine célébrée dans *Là-bas* était plutôt ce qu'on aurait pu appeler une honnête cuisine de ménage. (SO, 281)

À partir de l'image de la « grand-mère » des *Particules*, Houellebecq fait preuve de ce goût presque proustien dans toutes ses œuvres. Malgré des personnages déambulant souvent dans les supermarchés et se nourrissant de plats cuisinés, l'auteur crée un décalage en évoquant le monde littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le héros de *Soumission* suit également les pas de la quête chrétienne de Huysmans. François arrive à l'abbaye de Ligugé où Huysmans devient un oblat. Il aime beaucoup les offices des moines : « cet office d'attente pire, d'espérance ultime sans



raison d'espérer » (SO, 216). Pourtant, François ne trouve pas de signification à sa présence ici :

Le sens de ma présence ici avait cessé de m'apparaître clairement ; il m'apparaissait parfois, faiblement, puis disparaissait presque aussitôt ; mais il n'avait, à l'évidence, plus grand-chose à voir avec Huysmans. (SO, 216)

Cet espoir « sans raison d'espérer » de l'office connote aussi la nostalgie houellebecquienne qui n'a aucun regret du passé. Le héros est incapable de vivre une vie de monastère comme le fait Huysmans. Ce qui l'intéresse vraiment, c'est le présent.

*Sérotonine*, au premier abord, est aussi une autre œuvre de la recherche du passé perdu. Le héros Florent y évoque le passé, d'une façon sincèrement lyrique, avec son ancienne amante Camille. La contemplation pathétique est mise en relief à travers la description d'une photo :

Camille y porte une jupe courte et un blouson coordonné en jean. Sous le blouson, une chemisette blanche nouée à la taille, ornée d'imprimés représentant des fruits rouges. Sur la première photographie son visage est illuminé par un sourire radieux, elle éclate littéralement de bonheur – et il me paraît aujourd'hui insensé de me dire que la source de son bonheur, c'est moi. (SE, 173)

La photographie constitue essentiellement une manière d'observer l'objet. Cependant, le héros constate son propre sujet dans cette photo. Cela correspond encore une fois à l'idée de

Schopenhauer que le sujet et l'objet ne sont pas séparables mais constituent ensemble la représentation du monde.

Pourtant, cette nostalgie du bonheur ne se mue pas en espoir illusionné du bonheur présent, comme le précise l'auteur :

Le passé est toujours beau, et le futur aussi d'ailleurs, il n'y a que le présent qui fasse mal, qu'on transporte avec soi comme un abcès de souffrance qui vous accompagne entre deux infinis de bonheur paisible. (SO, 267)

Malgré les reconnaissances du bonheur possible, Houellebecq jette son dévolu sur le présent désenchanté et sa propre époque au lieu de s'abandonner au bonheur inaccessible, « à titre d'appât »<sup>34</sup>. Cette conscience tragique permet de réveiller un nouvel espoir : « À partir de l'abîme de désespoir où tu te trouves, il ne te reste que l'espoir de l'inespéré, l'abandon à une force qui va peut-être te soulever »<sup>35</sup>. Grâce à cette force, Houellebecq, entre le désespoir et l'espoir, parvient à « désespérer de son désespoir »<sup>36</sup>.

---

34 Expression de Houellebecq comme « la possibilité du bonheur devrait subsister, à titre d'appât », citée par R. Amar, « Michel Houellebecq : La Possibilité du bonheur dans l'ère du vide », [dans :] *Les Lettres romanes*, 2018, vol. 72, n° 1-2, p. 162.

35 G. Bensussan, « La philosophie de l'espérance à l'épreuve de l'effectivité », op. cit., p. 5.

36 A. Bellanger, *Houellebecq écrivain romantique*, op. cit., p. 11.

Pour conclure, l'œuvre de Michel Houellebecq se déroule dans une forêt noire où l'espoir étincelle. Certains rayonnements ne sont que des hallucinations dans lesquelles les personnages se font prendre au piège. On peut comparer l'espoir en tant qu'illusion dérisoire à ces hallucinations. Les lumières pourraient aussi s'éteindre à l'approche de la soi-disant vérité que l'on peut associer à la tentation du positivisme chez Houellebecq. Néanmoins, il reste encore des étincelles difficiles à distinguer au loin. Houellebecq, qui est capable de discerner le faux espoir, essaie de nous guider vers elles, en empruntant un sentier sombre.

Date de réception de l'article : 10.09.2021

Date d'acceptation de l'article : 13.12.2021

## bibliographie

- Bellanger A., *Houellebecq écrivain romantique*, Paris, Léo Scheer, 2010.
- Bauman Z., Joly F., *Retrotopia*, Paris, Premier Parallèle, 2019.
- Bensussan G., « *La philosophie de l'espérance à l'épreuve de l'effectivité* », [dans :] *Revue des sciences religieuses*, 93/4, 2019, <http://journals.openedition.org/rsr/7503>.
- Buvik P., « *Inauthenticité et ironie. À propos des Particules élémentaires* », [dans :] M.-L. Clément, S.-V. Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq à la une*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2011.
- Camus A., *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942.
- Comte-Sponville A., *Traité du désespoir et de la béatitude*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.
- David J., « "Auguste Comte toi-même !" *Michel Houellebecq et le positivisme* », [dans :] B. Viard, S.-V. Wesemael (dir.), *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- Houellebecq M., *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Maurice Nadeau, 1994.
- Houellebecq M., *Les particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998.
- Houellebecq M., *Rester vivant et autres textes*, Paris, Flammarion, 1998.
- Houellebecq M., *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001.
- Houellebecq M., « *Préliminaires au positivisme* », [dans :] Bourdeau M., (dir.), *Auguste Comte aujourd'hui*, Paris, Éditions Kimé, 2003.
- Houellebecq M., *La possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005.
- Houellebecq M., *Ennemis publics, correspondance avec Bernard-Henri Levy*, Paris, Flammarion, 2008.
- Houellebecq M., *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015.
- Houellebecq M., *En présence de Schopenhauer*, Paris, L'Herne, 2017.
- Houellebecq M., *Sérotonine*, Paris, Flammarion, 2019.
- Maillet É., *Kant entre désespoir et espérance*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Riendeau P., « *Kant au Cap d'Agde ou la sexualité social-démocrate comme art de vivre* », [dans :] M.-L. Clément, S.-V. Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq à la une*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2011.
- Ruth A., « *Michel Houellebecq : La Possibilité du bonheur dans l'ère du vide* », [dans :] *Les Lettres romanes*, 2018, vol. 72, n° 1-2.

## abstract

### The possibility of hope in Michel Houellebecq

Often considered depressive, Michel Houellebecq's writing seems to be at the antipodes of hope, even if fragile. In this article, we will attempt to explore the three levels of hope in the author's work. Hope in Houellebecq's writing is first presented in a derisory way as a variant of an illusion. It constitutes an evil associated with sexual desires in contemporary hyper-liberalist society. Then, the author stages a positivist utopia, that of immortal neo-humans. But hope does not exist in this post-human society. Finally, by freeing himself from all illusory hopes, the author intends to seek hope in the present, in the manner of Schopenhauerian contemplation. He uses an approach that is both clinical and pathetic and gives a new form to hope that hopes for the unhoped-for.

## keywords

hope, despair, illusion, positivism, contemplation

## mots-clés

espoir, désespoir, illusion, positiviste, contemplation

## xinyi liu

Xinyi Liu est doctorante cotutelle en littérature française bénéficiant d'une bourse du gouvernement chinois ; sa thèse, sous la direction d'Éric Benoit et de Qinggang Du (Université de Wuhan), porte sur le désespoir chez Michel Houellebecq. Elle est aussi membre de TELEM de l'université Bordeaux-Montaigne.



## NEHMAT HAZZOURY

Université de Rouen-Normandie

### L'espoir au cœur du désespoir dans *La guerre m'a surprise à Beyrouth* de Carmen Boustani

Le pessimisme le plus noir est parfois  
nécessaire pour faire renaître l'espoir.<sup>1</sup>  
Alexandre Jardin

L'espoir est la drogue d'un présent douloureux, le seul élément qui nous pousse à tout endurer. Il est « la conviction que l'avenir sera meilleur que le présent, couplé avec la conviction qu'[on a] le pouvoir de le rendre ainsi »<sup>2</sup>, comme le définissait le psychologue Shane Lopez<sup>3</sup>. Cependant, l'espoir en temps de guerre paraît de prime abord une expression antithétique. Comment espérer quand on est menacé de perdre la vie à chaque instant ? Pourquoi espérer quand on se trouve perpétuellement découragé ?

Nous traitons dans cet article de l'espoir dans un récit de guerre où la réalité et la fiction

---

1 A. Jardin, *Chaque femme est un roman*, Paris, Grasset, 2008, p. 134.

2 S. Lopez, « La science de l'espoir », <https://www.takingcharge.csh.umn.edu/science-hope-interview-shane-lopez>, trad. N.H.

3 S. Lopez (1970-2016), spécialiste de psychologie de l'espoir. Il est l'auteur de *Making Hope Happen: Create the Future You Want for Yourself and Others*, New York, Atria Books, 2013.



s'entremêlent. Il s'agit de l'espoir dans un pays voué dès sa naissance au malheur et où un certain conformisme pousse – après des embûches innombrables – à être pessimiste. Les conflits interminables et la stagnation économique assomment les jeunes ambitieux et les obligent à prendre le large pour fuir leur patrie. Croire au futur a toujours été voué à la déception. La superposition des impasses les persuade que « [l]es jeux sont faits d'avance. La misère, le désespoir, la mort [les] attendent au carrefour »<sup>4</sup>. Après tant de sinistres, l'espoir est perçu par la plupart comme un refuge obsolète, voire comme une déraison. Au Liban, « le désespoir surgit dans une multitude de situations quotidiennes et non pas seulement quand il est question de vie ou de mort »<sup>5</sup>.

Nous proposons une étude narratologique de *La guerre m'a surprise à Beyrouth*<sup>6</sup> de Carmen Boustani. C'est une femme de lettres franco-libanaise, universitaire, essayiste, biographe et romancière. Sa carrière professionnelle s'est démarquée

---

4 M. Contat, M. Rybalka, « Bariona, ou le Fils du tonnerre », [dans :] *Idem, Les écrits de Sartre*, Paris, Gallimard, 1970, p. 583.

5 A.-J. Steinbock, « Pour une phénoménologie de l'espoir », [dans :] *Revue de Théologie et de Philosophie*, 2005, troisième série, vol. 137, n° 3, p. 246.

6 C. Boustani, *La guerre m'a surprise à Beyrouth*, Paris, Karthala, 2010. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation LGMS suivie de la pagination.

par son engagement féministe. Elle est spécialiste de l'écriture de Colette<sup>7</sup> et de l'écrivaine franco-égyptienne d'origine libanaise Andrée Chedid<sup>8</sup>. Elle a publié plusieurs ouvrages sur l'étude du féminin<sup>9</sup> et a ouvert à l'Université Libanaise à Beyrouth une voie dans la recherche en ce qui concerne la corporéité et la problématique du genre dans les textes littéraires.

Carmen Boustani s'est inspirée de la Guerre de Juillet 2006 au Liban (entre Israël et le Hezbollah) pour écrire son premier roman. Témoin oculaire de la guerre, l'écrivaine peint le déséquilibre qu'engendre la violence dans la vie coupée des activités habituelles ainsi que le désordre des relations. L'enjeu du récit est de « dire la guerre et son effet

---

7 C. Boustani, *L'écriture-corps chez Colette*, Paris, L'Harmattan – Delta, 2003.

8 C. Boustani (dir.), *Aux frontières de deux genres, en hommage à Andrée Chedid*, Paris, Karthala, 2006 ; C. Boustani, *Andrée Chedid. L'écriture de l'amour*, Paris, Flammarion, 2016 (Prix Phénix de Littérature-Liban, 2016).

9 C. Boustani, *Effets du féminin, variations narratives francophones*, Paris, Karthala, 2003 ; C. Boustani, E. Jouve (dir.), *Des femmes et de l'écriture. Le Bassin méditerranéen*, Paris, Karthala, 2006 ; C. Boustani (dir.), *La mutation du masculin dans la société contemporaine*, livre VII, Beyrouth, Bahissat, 2007 ; C. Boustani, *Oralité et gestualité. La différence homme/femme dans le roman francophone*, Paris, Karthala, 2009. Depuis 1996, elle dirige la *Revue des lettres et de traduction* (USEK, Université Saint-Esprit de Kaslik-Liban) dont chaque numéro inclut un dossier sur les femmes.

sur [le] quotidien » (*LGMS*, 168) de quatre femmes ravagées par la violence. Et comme, ainsi que l'affirme Greimas, l'« élément central de notre vie quotidienne, [est] le fait de "raconter" »<sup>10</sup>, la narratrice Yasmina raconte son témoignage et celui de ses amies. Son texte charrie des images transmises par les médias, et d'autres qu'elle regarde de sa fenêtre ou pendant ses déplacements dans le pays.

Le récit semble être produit au moment où la guerre se déroule. L'ordre narratif repose sur la guerre, pivot du récit principal et toile de fond des histoires des différents personnages. Le temps de la guerre et celui de l'écriture semblent se confondre. Comment se manifeste alors l'espoir dans l'écriture d'une femme ? Qu'est-ce qui la pousse à espérer dans un espace baignant dans le désespoir ? Notre analyse sera basée sur le schéma narratif de Greimas et sur le parcours des principaux personnages féminins en insistant sur celui de la narratrice Yasmina.

### *Le schéma narratif : la vie contre la mort*

Une analyse diégétique du roman permet d'y distinguer trois étapes : « État initial (E1) → un faire transformateur (Ft) → un état final (E2) »<sup>11</sup>.

---

10 J. Courtés, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1976, p. 35.

11 Le schéma de Greimas, [cité d'après :] J.-M. Adam, « La

Cette reconstruction de la logique profonde de l'histoire nous permettra de saisir clairement la signification globale ainsi que l'essence de l'œuvre. C'est de l'interaction entre l'individuel et le collectif que naît le dynamisme du récit. La guerre affecte profondément et différemment la vie des protagonistes de sorte qu'on peut dire : « à chacun sa guerre » (*LGMS*, 118). Nous étudierons le passage d'un état initial à un état final différent, et ce à travers une transformation progressive. Nous analyserons l'espoir dans les différentes étapes du schéma narratif qui nous montre l'avancement des histoires des quatre femmes dont les parcours et celui du pays agonisant s'entrelacent. Nous aborderons également la thématique de la couleur qui porte en elle un signe d'espoir.

### *Situation initiale*

Le récit s'ouvre sur un état d'inquiétude qui répète le titre mais en l'ancrant dans le temps : « La guerre m'a surprise à Beyrouth en ce mois de juillet 2006 » (*LGMS*, 7). La narratrice est emprisonnée dans son appartement, bloquée dans un immeuble où les signes de vie commencent à disparaître. L'aviation ennemie frappe son quartier et réussit à enterrer presque tous les habitants. La

---

cohésion des séquences de propositions dans la macro-structure narrative », [dans :] *Langue française, enseignement du récit et cohérence du texte*, 1978, n° 38, p. 108.

narratrice est seule face à son ordinateur, « seule fenêtre qui [la] relie au monde » (LGMS, 7).

Yasmina reçoit plein de courriels de ses ami·es qui vivent à l'étranger : « Je vis avec des mots venus de toutes parts, qui m'interrogent sur mon état et l'état de mon pays. Des mots-flash que fauflent les courriels : "guerre", "destructions", "nouvelles", "inquiétudes", "pense à toi", "j'espère que tu es à l'abri" » (LGMS, 7). L'expression « à bientôt », qui clôt chaque mail, donne une lueur d'espoir déifiant un avenir incertain et menacé par la mort ; elle « vient adoucir l'approche de la fin du message, comme un dernier espoir de sortir d'une guerre qui ne respecte pas les règles de la guerre. À bientôt : voilà comme un espoir de la vie sur la mort, de la paix sur la guerre » (LGMS, 7-8). Toutefois, espérer sous les bombardements est perçu « comme une illusion lyrique »<sup>12</sup>. L'« état déficient initial implique la présence d'un obstacle qui s'oppose à la réalisation d'un état plus satisfaisant, et qui s'élimine au fur et à mesure que le processus d'amélioration se développe. Cette élimination de l'obstacle implique à son tour l'intervention de facteurs qui agissent comme des moyens contre l'obstacle et pour le bénéficiaire »<sup>13</sup>.

---

12 J.-P Sartre, B. Levy, *L'espoir maintenant. Les entretiens de 1980*, Lagrasse, Verdier, 1991, p. 22.

13 C. Bermond, « La logique des possibles narratifs », *Communications*, 1966, n° 8, p. 65.

Yasmina reproduit ce qui se passe sous ses yeux et détache des « mots informatisés » (*LGMS*, 23) autour desquels elle développe des réflexions entrecoupant le récit qui ressemble à un journal intime. En effet, une différence typographique caractérise le texte : le travail de Yasmina sur son écran (des réflexions qui suivent la réception et l'envoi des mails) se distingue par l'italique. Un effet écho se produit entre les mails et l'écriture, une complicité s'établit entre ses correspondances et son récit. En nous basant sur les premiers mots choisis pour développer sa première réflexion : « Chaos », « qui se dit de toutes sortes de confusion, de désordre, de trouble d'idées [...] de [s]on état d'âme, du bouleversement de la guerre » (*LGMS*, 15), et « Horreur », « l'horreur de la guerre, dans tout le sens subjectif du mot » (*LGMS*, 15), nous comprenons que l'obstacle qui se dresse devant Yasmina est la peur. La transformation dans le roman est agie et non pas subie, elle se base sur l'écriture qui est le moyen pour éliminer l'horreur de la guerre.

*Transformation ou Le faire transformateur  
(Ft)*

La transformation se caractérise par un retour fréquent au passé. La narratrice évoque des épisodes de sa vie tout en témoignant de la guerre.

L'univers de l'écriture est ponctué par le passé : « Ainsi viennent se superposer les signes du temps réel et ceux des souvenirs » (*LGMS*, 28), disait Yasmina. L'évocation perpétuelle du passé a un effet réconfortant, comme l'annonce Yasmina : « Tous ces souvenirs constituent un renfort psychologique en ces temps difficiles » (*LGMS*, 153). Oscillant entre la nostalgie du passé et le présent mêlé de la crainte de ne plus pouvoir vivre le futur, le temps se referme sur lui-même. Ce refus de projection vers l'avenir est un signe de « désespoir, [qui] est en un certain sens la conscience du temps clos, ou plus exactement encore, du temps comme prison »<sup>14</sup>. Nous remarquons l'absence totale du futur dans le récit, l'avenir n'est présenté que dans des propos traduisant l'espoir : « Espérons qu'ils [Arabes et Israéliens] arriveront à établir la paix » (*LGMS*, 123), dit Yasmina.

Yasmina se rappelle que, pendant la guerre civile, elle était parmi les premiers à quitter le pays ; elle n'a pas hésité à fuir les bombardements alors que « maintenant, dans cette nouvelle guerre si imprévue, [s]a passion des déplacements est comme épuisée » (*LGMS*, 12). Elle se demande : « Moi qui appartiens à deux pays, pourquoi n'ai-je

---

14 G. Marcel, « Esquisse d'une métaphysique et d'une phénoménologie de l'espérance », [dans :] *Idem, Homo viator*, Paris, Aubier, 1947, p. 71.

pas inscrit mon nom sur la liste des partants ? » (LGMS, 11). Sans tenir compte des raisons, elle assume sa décision : « Je choisis de rester chez moi plutôt que de chercher, une nouvelle fois, refuge au-delà des frontières » (LGMS, 12).

Le dilemme espoir/désespoir se manifeste dans l'attitude de chaque personnage face à la terre en danger. Un grand nombre de Libanais désespérés a choisi de quitter le pays, cherchant l'espoir derrière l'horizon tandis que d'autres croient en leur terre et s'y agrippent jusqu'à leur dernier souffle. L'enracinement dans la terre perdure même dans les circonstances les plus pénibles. Tout comme les déplacés du Sud « qui sont retournés chez eux ce matin essayant de vivre de nouveau sur les champs de ruines, les uns cherchant leur maison pulvérisée ; d'autres, un immeuble entièrement détruit » (LGMS, 110). Même si toute velléité de calme est annihilée, ces gens vérifient que le Libanais est une « espèce rare, particulièrement doué pour la survie en milieu difficile »<sup>15</sup>.

Ayant la chance de survivre, la narratrice/diariste Yasmina, menacée comme toute autre Libanaise, refuse d'adopter une attitude passive face à cette sorte de génocide. Elle ne veut pas quitter le

---

15 M.-T. Olivier-Saidi, *Le Liban et la Syrie au miroir français (1916-1991) : comprendre le Moyen-Orient*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 218.



pays et renonce à demeurer à l'état statique de désespoir, d'attente et de faiblesse. Or, étant une femme, ne pouvant pas se mêler au champ de bataille, sa résistance semble plus pacifique. Evelyne Accad disait : « La guerre crée un tel désespoir que l'écriture devient une nécessité, elle est une évasion, une catharsis. Elle peut devenir une forme de lutte non-violente active »<sup>16</sup>. Dans la situation tumultueuse, une urgence d'écrire s'éveille en Yasmina, nous rappelant Françoise Collin qui affirmait : « Là où agir est impossible, écrire condense tout l'agir »<sup>17</sup>.

Le processus de transformation, qui est élémentaire et fondamental du déroulement de l'intrigue, est déclenché par la décision de survie face à la mort : Éros se dresse farouchement contre Thanatos. Le chaos génère une volonté de survie et motive l'acte de création qui est bien loin de la femme pleurant son bien-aimé, poncif des romans féminins sur la guerre. Yasmina lutte contre ce carnage où tout est compté sauf les hommes qui sont réduits à des victimes dont le nombre est enregistré parmi les dégâts à la fin des combats. Ce qui intéresse une femme, c'est de voir

---

16 E. Accad, *Des hommes, des femmes et la guerre : fictions et réalité*, Paris, Côté-femmes, 1993, p. 22.

17 F. Collin, *Je partirais d'un mot : le champ symbolique*, Bordeaux, Fus-Art, 1999, p. 82.

l'espace du dehors à partir du prisme de l'espace de l'intérieur. Yasmina écrit pour fuir cet univers dantesque, pour se libérer des filets de l'horreur et pour se protéger.

L'espoir émane de l'écran de Yasmina. Cette fenêtre, qui la relie au monde extérieur, l'extirpe de ce cercle mortifère. La guerre est le carburant de son récit : les mails envoyés par ses amies « deviennent la matrice de [s]on écriture. Ils aiguissent [s]on inspiration. [Elle] ose des compositions étranges et des jeux avec les mots » (*LGMS*, 172). Les termes négatifs s'affichent sur l'écran et persistent un certain moment : « Il reste "l'ensauvagement". "Crime" est tellement tenace qu'il reste. Il va creuser son chemin » (*LGMS*, 24) alors que les termes positifs, intimidés, n'y trouvent pas de place, comme l'humanité qui « a pris la fuite » (*LGMS*, 24). Lui offrant « une bouffée d'oxygène » (*LGMS*, 121) dans cette atmosphère étouffante, l'écriture s'impose comme un besoin existentiel ; Yasmina affirme : « Écrire me suffit. Ce pur sentiment d'une existence par les mots et à travers eux, en ces temps de guerre, brille en moi comme une étoile » (*LGMS*, 166).

L'écriture devient également un instrument de pouvoir de sorte que la narratrice voudrait « triturer les mots pour les transformer en termes tranchants qui assassinaient, tout seuls, ceux qui

tuent » (*LGMS*, 235). Par un simple clic, Yasmina se débarrasse des mots qui la dérangent comme si elle les exterminait radicalement. Elle garde les mots qu'elle admire et éloigne immédiatement ceux qui se rapportent à la violence : « Il faut en finir avec ce mot maudit. [Elle] le renvoie, d'un coup de balai, en cliquant pour l'éliminer » (*LGMS*, 34). Elle se venge de l'émigration qui emporte ses proches en se débarrassant de ce mot sur son écran : « J'arrache le mot émigration de mon écran ; je le jette par-dessus le toit de mes voisins. Du haut de son envolée et dans sa chute, le mot sonne en anathème : "Allez ! débarrassez-moi de vous et de l'émigration !" » (*LGMS*, 205), crie-t-elle.

Du fond du désespoir, le terme « paix » ose se former opiniâtement. Yasmina « continue à écrire sur la guerre, mais [s]on écran capricieux affiche le mot paix » (*LGMS*, 123). Ce terme apparaît comme un cri d'appel : appel au secours, appel à la compassion envers ces innocents qui meurent. Un cri contre cet inhumain qui se déroule, un cri qui tente de relever ce pays des affres de la mort. La paix connote le calme, la tranquillité et la pureté. Elle devient un rêve suspendu surtout dans ce pays où elle semble être une trêve provisoire ou un répit entre deux récidives. Toutefois, l'espoir clôt la réflexion de Yasmina autour de ce mot : « Espérons qu'ils [Arabes et Israéliens] arriveront à établir la paix » (*LGMS*, 123).

Obsédée par un passé assujetti aux guerres, hantée par le spectre de la mort, Yasmina n'a pas besoin seulement de son écran pour parler de la paix. Elle fait des taches de buée sur sa fenêtre sur lesquelles elle écrit : « paix maintenue/ paix menacée » (*LGMS*, 125). Dans un pays où la guerre rabâche, le terme « paix » est ballotté entre « maintenue » et « menacée ». Yasmina écrit ces deux expressions « avec de l'angoisse, mais aussi avec une joie superstitieuse » (*LGMS*, 125). Les paroles de Yasmina nous rappellent Levinas pour qui l'espoir est « l'attente d'un avenir [...] incertain »<sup>18</sup>.

Nous pouvons distinguer cette recherche de la paix à partir des couleurs qu'a choisies la romancière dans le récit. Dès les premières pages, Yasmina remarque que la couleur noire domine et masque les couleurs vivantes : « Les narcisses blancs qui ornaient [s]a terrasse sont morts et le soleil a disparu. Le ciel est bas et lourd, presque noir » (*LGMS*, 17). Quand elle a accompagné son amie au port, elle a remarqué que « la Méditerranée s'étend aujourd'hui à perte de vue, toute noire, sur la côte libanaise. Elle est en deuil et le spectacle est effroyable » (*LGMS*, 44-45). Le noir, « couleur lourde et sèche, [...] exclut l'illusion et ramène toujours à la réalité »<sup>19</sup> amère du pays meurtri.

---

18 E. Levinas, *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin, 2004, p. 153.

19 M. Pastoureau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*,

Néanmoins, à chaque fois que la couleur noire est mentionnée, la couleur blanche s'impose dans le cadre. Ce contraste nous rappelle que la paix surgit malgré la violence. En effet, un jeu analogique se construit entre le prénom de la narratrice Yasmina et son signifié « jasmin ». À valeur traditionnelle de pureté et de paix, la couleur blanche de la fleur reflète la personnalité du personnage qui aspire à la paix tout au long du roman. Fuyant toute noirceur, Yasmina préfère boire le café blanc « dont les vertus relaxantes auraient pu faire la paix, s'il appartenait aux boissons de décider »<sup>20</sup> ; cet oxymoron pour tout lecteur étranger sera expliqué sur-le-champ, elle calque cette expression de sa langue maternelle tout en l'expliquant à son amie Maryse :

Je sirote mon café blanc. Je t'entends dire de loin « ma vieille le café est noir ». Au Liban, ma chère, le café abandonne par moment sa noirceur pour se vêtir de l'eau des fleurs d'oranger. Malgré son nom, café blanc ou *ahwé baida*, il n'y a aucune trace de café dans cette boisson chaude et aromatisée. (LGMS, 48-49)

L'expression des teintes ne se limite pas à ce contraste blanc/noir, nous trouvons une place importante à la gamme du bleu. Renvoyant directement à la voûte céleste, le bleu représente la

---

Paris, Bonneton, 1992, p. 2300.

20 H. Yared, *Sous la tonnelle*, Paris, Sabine Wespieser, 2009, p. 47.

fraîcheur, la sérénité et la paix. Le terme « bleu » est répété 17 fois, passant par plusieurs nuances comme le « bleu pervenche » (*LGMS*, 106) et le « bleu indigo » (*LGMS*, 242). La palette du bleu est choisie surtout pour la parure féminine : « Je ne la vois que dans une robe noire à reflets bleus » (*LGMS*, 219) ; ses figurines « portaient dans [s]on imaginaire la tunique bleu émeraude » (*LGMS*, 83), « Maïssa arrive [...] toute fraîche dans sa robe couleur de vagues » (*LGMS*, 8).

Dans cette insistance, la couleur devient un rébus à déchiffrer. Ainsi la couleur se transforme-t-elle « en une sorte d'avis au lecteur. Elle l'avertit que les significations profondes du texte émergent du choix des mots pour se découvrir dans les coulisses de la représentation »<sup>21</sup>. Par son écho au ciel, cette couleur froide est apaisante et rafraîchissante. Par toutes ses nuances, le bleu est un dégradé de calme, « le bleu est libre »<sup>22</sup>. Ce camaïeu de bleu n'est pas choisi au hasard dans le récit, il indique l'ambiance que l'auteur souhaite créer et qui est de faire « éclore dans l'harmonie de ces tons l'expression d'un monde de paix et de

---

21 C. Boustani, « L'enjeu de la couleur dans les écrits des femmes francophones », [dans :] *Revue Séméïon*, mai 2005, n° 2-3, p. 120.

22 M. Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000, p. 93.

sérénité »<sup>23</sup>, remarque Carmen Boustani en analysant la couleur bleue chez Andrée Chedid. Choisi par la plupart des organisations en tant que symbole d'entente et de paix, le bleu connoterait-il la Finul qui s'est installée à la fin de la guerre sur la frontière libano-israélienne ?

L'espoir est l'essence des récits enchâssés<sup>24</sup> dans celui de la guerre. Plusieurs femmes se racontent dans le récit principal de Yasmina. Leurs histoires ont un facteur commun qui les unit profondément et qui n'est autre que l'atrocité de la guerre : « Chacune parle de la guerre à travers ses sensations et ses impressions » (*LGMS*, 109). Ces femmes « racontent pour se sauver » (*LGMS*, 119).

Salma, l'amie de Yasmina, est tombée amoureuse d'un chiite. Comme ils appartiennent à deux religions différentes, leur relation est restée clandestine même après leur mariage. Salma arrive à justifier finalement les longues absences de son mari Sélim suite à la découverte de son

---

23 C. Boustani, *Effets du féminin : variations narratives franco-phones*, Paris, Karthala, 2003, p. 44.

24 Selon la définition de Todorov : « L'apparition d'un nouveau personnage entraîne inmanquablement l'interruption de l'histoire précédente, pour qu'une nouvelle histoire, celle qui explique le "je suis ici maintenant" du nouveau personnage, nous soit racontée. Une histoire seconde est englobée dans la première ; ce procédé s'appelle enchâssement ». T. Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 37.

véritable travail : c'est un combattant engagé dans le Hezbollah. Son conjoint meurt sur le champ de bataille et lui laisse un fils, le fruit de leur amour caché. Mais Salma pense à « se débarrasser du fœtus » (*LGMS*, 102). L'enfant de ce mariage bi-religieux est un signe de mort ; cette âme était prédestinée à l'avortement dès les premières semaines de grossesse. C'est le fruit d'un amour hors coutume, dans un pays caractérisé par la pluralité de confessions. L'idée d'empêcher ce petit de vivre symbolise l'ébranlement de la vie commune au Liban. Dès le récit 28, les signes de vie commencent à surgir. Salma a banni l'idée de l'avortement malgré le martyre du père et « une fois qu'elle a pris la décision de garder l'enfant, les choses arrivent comme par magie » (*LGMS*, 141).

L'espoir apparaît dans le récit de Raguida, la copine de Yasmina depuis leurs années d'université. Elle a été placée vivante à la morgue où son père l'a retrouvée parmi les cadavres. Puisque sa survie est un miracle, ses amies la baptisent « notre miraculée » (*LGMS*, 115). Son histoire traduit d'une part la violence terrifiante de la guerre mais, d'autre part, sa résurrection est l'emblème de l'espoir. Son épreuve traumatisante nous prouve que « même de l'entassement des ruines, émergent des possibilités de vie » (*LGMS*, 110).



Yasmina remarque que des décennies instables marquées par des guerres n'ont pas pu éteindre l'espoir des Libanais mais « cette guerre désastreuse a tout cassé en eux : le sphinx n'a plus envie de renaître » (*LGMS*, 52). Tout comme son amie Lama qui, après avoir pris la décision de se réinstaller dans son pays natal, a été choquée par un coup bouleversant tout ce qu'elle avait planifié ; la guerre « a détruit en quelques heures ce qu'[elle] a mis des mois à bâtir » (*LGMS*, 42), sa maison et son institut ont été bombardés. Cette catastrophe l'a poussée à écrire un livre intitulé « *Je romps avec Pénélope* » (*LGMS*, 187) dans lequel elle récapitule l'histoire des Libanais avec leur pays :

J'ai tenu à montrer le sort des Libanais sous la métaphore du mythe de Pénélope, attendant Ulysse durant et après la guerre de Troie et travaillant à sa toile qui ne s'achève jamais. Elle défaisait la nuit ce qu'elle faisait le jour. Comme Pénélope, nous attendons la paix, nous construisons et déconstruisons, ce que la guerre défait, durant trente ans nous faisons la même besogne, fidèles à notre Liban. (*LGMS*, 188)

Désespérée, Lama arrête de « chercher un espoir de vie dans une tempête de feu et de haine qui emporte tout sur son passage » (*LGMS*, 111). Malgré son grand amour envers sa terre natale, elle ne veut plus recommencer et préfère émigrer pour assurer un destin plus paisible à sa fille. Grâce à sa nationalité grecque, elle quitte son pays incorrigible pour une terre étrangère mais sécurisante.

Jamais lasse d'attendre la fin positive de cette période, Yasmina pactise avec l'espoir. Elle tente de revivifier toutes les forces de vie et d'amour pour s'éloigner de la violence et pour chercher la paix. Cette infatigable optimiste s'efforce à l'espoir comme thérapeutique et voit qu'à l'inverse de l'horreur ressurgit la vie. Son jeu avec les mots sur l'écran, ses correspondances avec ses ami-es à l'étranger, ses rencontres dans son appartement ainsi que ses sorties avec un journaliste français pour visiter les villes dévastées sont un défi contre le désespoir. Nous ne pouvons pas oublier sa nièce Laura à laquelle elle comptait dédier ses textes ; la petite incarne l'espoir parce qu' « à chaque fois qu'[elle] l'entend ou la revoi[t], c'est un rayon de soleil » (*LGMS*, 191).

Les histoires des différentes femmes fusionnent avec celle de Yasmina qui les raconte. Selon Greimas, la narrativité « consiste en une ou plusieurs transformations dont les résultats sont des jonctions, c'est-à-dire soit des conjonctions, soit des disjonctions des sujets d'avec les objets »<sup>25</sup>. Dans le tableau suivant, nous récapitulons les transformations des amies de Yamina.

---

25 A.-J. Greimas, « Un problème de sémiotique narrative : les objets de valeur », [dans :] *Langages*, 1973, n° 31, p. 20.

Sujet	Objet de valeur	Jonction
Salma	La survie du bébé	Conjonction (SAO)
Lama	S'installer dans le pays natal	Disjonction (SVO)
Raguida	La vie	Conjonction (SAO)

Les programmes narratifs des différentes femmes se transforment du désespoir à l'espoir à l'exception de Lama. Nous analyserons le processus de transformation de la narratrice dans la situation finale vu que sa transformation est progressive et elle ne paraît claire qu'à la fin du roman.

### *Situation finale*

La scène de la perte de la bague d'émeraude au dernier récit indique que la vie est la chose la plus importante dans le monde, ainsi que le déduit Yasmina : « Oui, effectivement, qu'importe une bague devant la mort de deux êtres qu'on aime » (*LGMS*, 246). Après la fin de la guerre, Yasmina « enfile une chemise blanche sur un jean » (*LGMS*, 247) et comme « le vêtement nous renseigne sur son porteur »<sup>26</sup>, elle veut nous annoncer la paix dont elle avait soif dès le début de son récit.

---

26 M. Butor, *Répertoire IV*, Paris, Minuit, 1974, p. 76.

À la fin du roman, l'absence de réponse de la part de Yasmina après la demande en mariage ne nous permet pas de savoir clairement si elle veut continuer sa relation avec Marc. La situation du pays est pareille à celle de Yasmina, les conflits ne sont pas réglés d'une manière définitive : « chez nous ça rebondit à chaque fois qu'on croit que c'est terminé » (*LGMS*, 152). La fin de la guerre est comme le bébé prématuré de Salma, « comme inachevé » (*LGMS*, 237).

Cet été tragique ressemble à la blessure de Stephano, un membre du contingent italien de la Finul au Liban : « nous revenons et revenons à la situation de Stephano et à celle de notre pays » (*LGMS*, 247). La guerre a privé cet homme de sa jambe mais non pas de sa vie et elle a repoussé le Liban cinquante ans en arrière mais il est encore en vie. Ce parallélisme paraît dans les propos de Yasmina qui se demande : « Ce pays boiteux retrouvera-t-il sa vraie démarche ? Ou, pour avoir tant boité, a-t-il perdu l'habitude de bien marcher ? » (*LGMS*, 248).

La lutte du Liban multiconfessionnel qui s'impose malgré toutes ses faiblesses étonne tout le monde, comme l'amie de Yasmina qui lui dit : « Je suis stupéfaite par l'extraordinaire capacité de revivre et de surmonter le deuil des Libanais » (*LGMS*, 203). Ce pays qui, à chaque fois qu'il se penche

vers le précipice, a l'audace de se redresser malgré tous les tourments. La survie à travers l'enfant est un signe de continuité, une nouvelle génération va naître. L'onomastique est significative dans la scène de la naissance. Le nouveau-né est nommé Maroun-Ali; ce prénom composé symbolise la coexistence confessionnelle au Liban : *Maroun*, le fondateur de l'église chrétienne maronite, *Ali* traduit par celui qui est haut placé, il s'agit de *Ali ibn Abi Talib*, le gendre du prophète Mohamed et le dernier des califes. Salma souhaite élever son petit « dans les deux religions chrétienne et musulmane, entre lesquelles elle ne conçoit pas de frontières » ( *LGMS*, 238).

Une masse de nuages roule dans le ciel. [Yasmina] di[t] : « Regarde Marc, en plein mois de septembre, par une journée ensoleillée, ils remplissent le ciel. Qu'est-ce qui se passe ? – Rien, dit-il, ils continuent leur course inutile ». ( *LGMS* , 248)

Cet extrait veut dire qu'à l'instar de ces nuages qui continuent leur course habituelle, la vie reprend son itinéraire parce que « tout a un commencement, un déroulement et, à terme une fin » <sup>27</sup>. La guerre n'est qu'une période de l'Histoire de ce petit pays en convulsion permanente et le flux de la vie continue. Dans cette acceptation de la réalité, « la mort n'est plus la négation de l'utopie et de

---

27 A. Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p. 63.

ses conséquences finales ; elle est, à l'inverse, la négation de ce qui, dans le monde, ne ressortit pas à l'utopie, elle le balaie [...] ; le contenu de la mort n'est plus alors la mort elle-même, mais la mise au jour du contenu de la vie [...] »<sup>28</sup>.

Le thème de l'écriture ouvre et clôt l'œuvre. En effet, l'écriture est une thématique centrale dans les textes romanesques de Boustani. La réalisation de ses deux romans coïncide avec la fin du récit comme si elle publiait son laboratoire d'écriture<sup>29</sup>. Nous lisons alors son « journal de l'écriture du récit »<sup>30</sup>.

Yasmina comptait dédier son manuscrit à sa nièce Laura, mais l'autodafé qu'elle exécute à la fin pour détruire toutes les pages écrites pendant la guerre semble être des représailles contre la violence qu'elle a vécue et indique son désir d'oublier cette période hostile.

Le récit trace le parcours de Yasmina/Boustani pendant la guerre et dessine la genèse d'une romancière qui est partie d'un mot pour aboutir à un roman. La phase de destruction s'avère

---

28 E. Bloch, *Le prince Espérance*, F. Wuilmart (trad.), Paris, Gallimard, 1976, t. 3, p. 322.

29 Boustani clôt son deuxième roman en disant : « Ce manuscrit est la genèse du livre à venir. Je le baptise *Un ermite dans la grande maison* », C. Boustani, *Un ermite dans la grande maison*, Paris, Karthala, 2013, p. 268.

30 Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 199.

être un prélude à la reconstruction. L'espoir de la romancière transparait dans la promesse qu'elle annonce dans l'excipit : « Sur l'écran désormais blanc, d'autres livres viendront ». La dimension temporelle est significative car « [l]e temps est un des moments-clés de l'expérience de l'espoir. Si nous examinons la temporalité de l'acte d'espérer, nous réalisons que la dimension du futur apparaît comme essentielle »<sup>31</sup>. Après la publication de *La guerre m'a surprise à Beyrouth*, Carmen Boustani annonce : « Je ne veux pas laisser ce roman orphelin... »<sup>32</sup> ; trois ans plus tard, son second roman *Un ermite dans la grande maison* voit le jour. L'utilisation du futur à la fin du roman fait appel à l'espoir qui « fait partie de l'homme ; l'action humaine est transcendante, c'est-à-dire qu'elle vise toujours un objet futur à partir du présent où nous la concevons et où nous tentons de la réaliser ; elle met sa fin, sa réalisation dans l'avenir ; et, dans la manière d'agir, il y a l'espoir, c'est-à-dire le fait même de poser une fin comme devant être réalisée »<sup>33</sup>.

---

31 A.-J. Steinbock, « Pour une phénoménologie de l'espoir », *op. cit.*, p. 246.

32 C. Boustani, interview avec Edgar Davidian, « Le bonheur d'écrire de Carmen Boustani », [dans :] *L'Orient-Le Jour*, <https://www.phenixblanc.net/blog/2014/01/15/le-bonheur-decrire-de-carmen-boustani/>.

33 J.-P. Sartre, B. Levy, *L'espoir maintenant. Les entretiens de 1980*, Lagrasse, Verdier, 1991, p. 21.

À la fin du récit, nous sommes devant un nouvel état. La guerre qui annonce le début du récit est finie, le pays retrouve la paix. La narratrice a pu surmonter la peur, qui était l'obstacle de l'état initial, grâce à l'écriture. Dans sa dernière réflexion, Yasmina avoue : « J'écris en italique sur support numérique pour mieux souligner la gravité d'une situation, en recourant à une approche ludique. C'est ma façon de me protéger, pour ne pas avoir peur dans Beyrouth assiégé » (*LGMS*, 235).

Le récit se nourrit d'une expérience personnelle : personnage et autrice ont vécu de près la guerre de 2006. Partageant la même peur, elles se réfugient dans l'écriture, leur havre de paix. Carmen Boustani avoue : « J'avais l'impression que j'allais mourir dans cette guerre. Toutefois, malgré l'horreur de la guerre, j'étais gaie en regardant ces personnages naissant de la relation entre le papier et la plume. Ils ont créé un abri pour moi, comme s'ils me protégeaient »<sup>34</sup>.

Si nous nous référons à des entretiens avec l'écrivaine, nous concluons que Carmen Boustani place son aventure de l'écriture au centre de son premier roman ; ainsi, Yasmina et Carmen Boustani

---

34 C. Boustani, entretien avec Ikbal Chayeb Ghanem, programme « Karaatou lakoum », Mariam TV, octobre 2019, <https://youtu.be/oFFRWf0w6Hs>, trad. N.H.



se confondent<sup>35</sup>. Avant la guerre, Boustani n'avait aucun projet d'écrire des romans, elle l'avoue dans une interview : « En tant qu'universitaire, j'avais la conviction que je ne pouvais écrire que des essais et des études critiques. Pour passer d'un genre d'écriture à un autre je sens qu'il me fallait un déclic, qui était la guerre »<sup>36</sup>.

L'écrivaine nous fait assister à la naissance d'une romancière pendant la guerre. L'état initial du récit, qui montre une déficience, se transforme en un état final renvoyant à un nouveau début, un point de départ dans l'écriture romanesque. Elle affirme qu'elle n'avait pas le projet d'écrire un roman ; l'expérience a commencé par une approche ludique des mots, comme le patchwork romanesque de Yasmina :

Je prenais, au hasard du moment, un mot et je le faisais voyager dans mon imaginaire et au bout de mon stylo... La guerre a provoqué un déclic. Pour cette tension qui a besoin d'être déchargée, les mots, dans un jeu de consonnes et de voyelles, sont venus à la rescousse. Et j'ai compris que je vivais un moment de grâce. C'était la découverte du bonheur d'écrire...<sup>37</sup>

---

35 Pour présenter son œuvre, Boustani dit dans une interview : « Il y a là la narratrice Yasmina (qui serait un peu moi) », C. Boustani, interview avec Edgar Davidian, « Le bonheur d'écrire de Carmen Boustani », *op. cit.*

36 C. Boustani, entretien avec Ikbâl Chayeb Ghanem, *op. cit.*

37 C. Boustani, interview avec Edgar Davidian, « Le bonheur d'écrire de Carmen Boustani », *op. cit.*

La ressemblance entre l'écrivaine et son personnage nous permet de constater que Boustani raconte son histoire à travers Yasmina. Suite à cette analogie, nous concluons que l'objet de valeur du sujet est l'écriture romanesque. Le schéma narratif met en évidence le rôle de l'écriture pour vaincre la peur. L'état final montre l'attitude d'une Libanaise qui n'est pas assujettie au désespoir. L'essayiste en (E1) devient une romancière en (E2), et ce, à travers des mots et une expérience traumatisante. Selon Carmen Boustani : « Dans ce Moyen-Orient meurtri par les guerres, les femmes qui écrivent font entendre leur voix pour réclamer la paix et l'arrêt des combats »<sup>38</sup>. Et ce cri contre la guerre était l'objectif essentiel de son premier roman qui charrie un appel urgent à la paix. Yasmina est celle qui s'occupe de cette mission : « secouée par le massacre des hommes par les hommes » (LGMS, 121), « lasse de leur haine et de leur violence » (LGMS, 69), elle ne cesse de dénoncer la violence tout au long de son récit.

### *Conclusion*

L'analyse du schéma narratif selon Greimas nous prouve que, d'une façon paradoxale, l'espoir

---

38 C. Boustani, « Dialectique du voilé/dévoilé dans l'écriture de la femme arabe », [dans :] *Revue des femmes philosophes. Printemps arabes, printemps durables ?*, mai 2013, n° 2-3, p. 95, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000221203>.

et le tragique peuvent se rencontrer, et « c'est grâce à cette réconciliation des opposés que l'espoir devient la représentation de l'harmonie universelle »<sup>39</sup>.

Yasmina nous montre que les Libanais aiment la vie, ne baissent plus les bras et ne perdent plus l'espoir qui est leur rempart contre la mort. Habités à la guerre, ils sont prêts à supporter et affronter tout danger pour l'amour de leur pays, ils ont « leur détermination à reconstruire » (*LGMS*, 111). La mémoire de tout Libanais, qui lui rappelle toujours qu'il a déjà vu pire que ce qui se passe maintenant et qu'il a pu le dépasser, l'encourage à tenir bon, prouvant son aptitude à « se colleter avec l'inconnu »<sup>40</sup>, et atteste son appartenance à « cette espèce d'espérance »<sup>41</sup> dont parlait Andrée Chedid.

Le processus de l'écriture se déploie tout au long du schéma narratif. La guerre s'avère être la graine qui féconde cet acte : « J'écris avec des mots qui se rapportent à la guerre [...]. J'écris [...] un livre tissé de mes propres réflexions autour des mots nés de la guerre » (*LGMS*, 235), dit la narratrice qui cherche la paix que rien n'augure dans cette

---

39 C. Boustani, *Andrée Chedid, l'écriture de l'amour, op. cit.*, p. 187-188.

40 A. Chedid, *Liban*, Paris, Seuil, 1972, p. 177.

41 C. Boustani, *Andrée Chedid, l'écriture de l'amour, op. cit.*, p. 265.

ambiance mortifère ; et tout comme le tournesol, les mots se tournent vers le soleil de sorte que nous pouvons qualifier cette écriture féminine d' "écriture-espoir". Pour la femme, « écrire c'est vivre. Écrire c'est une victoire sur la mort. [...] écrire peut changer la vie » (*LGMS*, 111). Notons que son espoir n'est pas une attitude faible traduisant la lâcheté qu'on lui impose comme différence sexuelle, mais c'est une force intérieure qui émane de l'être féminin croyant que le demain sera meilleur. Elle le déniche même dans le désespoir. Donneuse de vie, elle assume que toute douleur est une étape *sine qua non* de la naissance : l'aube ne tardera pas à poindre.

L'analyse de ce corpus nous permet de conclure que l'espoir a fait naître une œuvre d'art, il a transformé par le hasard des circonstances une essayiste en romancière. Motivant les engagements, l'espoir est donc producteur et c'est par ce point-là qu'il se distingue du souhait à caractère dubitatif et qui ne se base pas sur une implication personnelle. Il existe une divergence entre l'espoir et le souhait bien que tous les deux convergent vers le futur : « Contrairement aux types de possibilité propres à l'imagination et au souhait, le type de possibilité à l'œuvre dans l'espoir a une structure

unique que nous appellerons "possibilité engageante" »<sup>42</sup>. L'espoir est la volonté de croyance en des jours qui vont se dérouler favorablement, un présage que l'impasse ne sera pas la fin du chemin. L'espoir non seulement « ne perd jamais de vue qu'il y a encore une issue »<sup>43</sup>, mais projette également de nouveaux commencements.

Date de réception de l'article : 20.09.2021

Date d'acceptation de l'article : 10.02.2022

---

42 A.-J. Steinbock, « Pour une phénoménologie de l'espoir », *op. cit.*, p. 251.

43 E. Bloch, *Le principe Espérance*, *op. cit.*, p. 140.

## bibliographie

Accad E., *Des hommes, des femmes et la guerre : fictions et réalité*, Paris, Côté-femmes, 1993.

Adam J.-M., « La cohésion des séquences de propositions dans la macro-structure narrative », [dans :] *Langue française. Enseignement du récit et cohérence du texte*, 1978, n° 38.

Bermond C., « La logique des possibles narratifs », [dans :] *Communications*, 1966, n° 8.

Bailleux N., Remaury B., *Modes et vêtements*, Paris, Gallimard, 1995.

Boustani C., *Andrée Chedid, l'écriture de l'amour*, Paris, Flammarion, 2016.

Boustani C. (dir.), *Aux frontières de deux genres, en hommage à Andrée Chedid*, Paris, Karthala, 2006.

Boustani C., E. Jouve (dir.), *Des femmes et de l'écriture. Le Bassin méditerranéen*, Paris, Karthala, 2006.

Boustani C., « Dialectique du voilé/dévoilé dans l'écriture de la femme arabe », [dans :] *Revue des femmes philosophes. Printemps arabes, printemps durables ?*, mai 2013, n° 2-3, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000221203>.

Boustani C., *Effets du féminin : variations narratives francophones*, Paris, Karthala, 2003.

Boustani C., entretien avec Ikbâl Chayeb Ghanem, programme « Karaatou lakoum », Mariam TV, octobre 2019, <https://youtu.be/oFFRWf0w6Hs>.

Boustani C., *La guerre m'a surprise à Beyrouth*, Paris, Karthala, 2010.

Boustani C. (dir.), *La mutation du masculin dans la société contemporaine*, livre VII, Beyrouth, Bahissat, 2007.

Boustani C., interview avec Edgar Davidian, « Le bonheur d'écrire de Carmen Boustani », [dans :] *L'Orient-Le Jour*, <https://www.phenixblanc.net/blog/2014/01/15/le-bonheur-decrire-de-carmen-boustani/>.

Boustani C., *L'écriture-corps chez Colette*, Paris, L'Harmattan – Delta, 2003.

Boustani C., « L'enjeu de la couleur dans les écrits des femmes francophones », [dans :] *Revue Séméion*, mai 2005, n° 2-3.

- Boustani C., *Oralité et gestualité. La différence homme/femme dans le roman francophone*, Paris, Karthala, 2009.
- Bloch E., *Le principe Espérance*, F. Wuilmart (trad.), Paris, Gallimard, 1976, t. 3.
- Butor M., *Répertoire IV*, Paris, Minuit, 1974.
- Chedid A., *Liban*, Paris, Seuil, 1972.
- Collin F., *Je partirais d'un mot : le champ symbolique*, Bordeaux, Fus-Art, 1999.
- Contact M., Rybalka M., « Bariona, ou le Fils du tonnerre », [dans :] *Idem, Les écrits de Sartre*, Paris, Gallimard, 1970.
- Courtés J., *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1976.
- Greimas A.-J., *Sémantique Structurale*, Paris, Larousse, 1966.
- Greimas A.-J., « Un problème de sémiotique narrative : les objets de valeur », [dans :] *Langages*, 1973, n° 31.
- Jardin A., *Chaque femme est un roman*, Paris, Grasset, 2008.
- Lejeune P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- Levinas E., *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin, 2004.
- Lopez S., « La science de l'espoir », <https://www.takingcharge.csh.umn.edu/science-hope-interview-shane-lopez>.
- Lopez S., *Making Hope Happen : Create the Future You Want for Yourself and Others*, New York, Atria Books, 2013.
- Maalouf A., *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.
- Marcel G., « Esquisse d'une métaphysique et d'une phénoménologie de l'espérance », *Homo viator*, Paris, Aubier, 1947.
- Olivier-Saidi M.-T., *Le Liban et la Syrie au miroir français (1916-1991) : comprendre le Moyen-Orient*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- Pastoureau M., *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000.
- Pastoureau M., *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Paris, Bonneton, 1992.
- Sartre J.-P., Levy B., *L'espoir maintenant. Les entretiens de 1980*, Lagrasse, Verdier, 1991.
- Steinbock A.-J., « Pour une phénoménologie de l'espoir », [dans :] *Revue de Théologie et de Philosophie*, 2005, troisième série, vol. 137, n° 3.
- Todorov T., *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
- Yared H., *Sous la tonnelle*, Paris, Sabine Wespieser, 2009.

## abstract

The hope in the heart of despair in Carmen Boustani's *La guerre m'a surprise à Beyrouth* [The war surprised me in Beirut]

The purpose of this article is to analyze the topic of hope in Carmen Boustani's *La guerre m'a surprise à Beyrouth* [The war surprised me in Beirut]. The narrative structure of Greimas shows that hope exists even in a catastrophic situation and pushes the characters to act. The ending is happy not only for the country but also for the various women who lived through the war. The narrator Yasmina and her friends show that hope can arise even in a destroyed space and that life is found even in the throes of death. The act of writing itself becomes a sign of hope which proves that from black, light is born.

## keywords

hope, war, woman, writing, peace

## mots-clés

espoir, guerre, femme, écriture, paix



## nehmat hazzoury

Doctorante en Littérature française à l'Université de Rouen-Normandie. Elle prépare une thèse intitulée : « Itinéraire d'une intellectuelle libanaise : l'écriture au féminin de Carmen Boustani », sous la direction d'Ariane Ferry et de Françoise Simonet-Tenant.

ORCID : 0000-0002-3077-167X

## ENZO GIACOMAZZI

Université du Québec à Montréal

### *Victoires* de Wajdi Mouawad : de la défenestration à l'espoir collectif

**V**ictoire, élève en troisième année au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, était âgée de vingt-quatre ans lorsqu'elle s'est défenestrée depuis son appartement. Encore ébranlés par sa disparition, ses camarades tentent non pas de comprendre les raisons de sa mort, mais plutôt de saisir celles de son geste suicidaire. Présentée pour la première fois au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, *Défenestrations*<sup>1</sup> n'est autre que la production de l'atelier des élèves de troisième année mené par Wajdi Mouawad en 2015. Publiée en 2017 dans une version intitulée *Victoires*, elle est ensuite reprise au Théâtre National de la Colline à Paris en 2018, sous le titre de *Notre innocence*.

Si Mouawad nous avait déjà habitués par le passé à reprendre ses propres textes<sup>2</sup>, bouleversant

---

1 Titre original de la pièce.

2 L'exemple de la pièce *Littoral* est sans doute le plus marquant. Créée en 1997, la pièce est reprise en 2009 puis récemment en 2020. Trois versions sont donc montées et deux sont publiées.

la mise en scène, mais également l'écriture elle-même, cette création est singulière à bien des égards. En premier lieu <sup>3</sup>, Mouawad joue avec la frontière entre le réel et la fiction en mettant en scène des protagonistes tous étudiants en troisième année au Conservatoire parisien et portant les mêmes noms que les élèves acteurs eux-mêmes. Ajoutons que ces derniers ne sont pas les seuls personnages de la fable ; en effet, l'artiste donne également la parole aux élèves de son ancienne promotion de l'École nationale de théâtre du Canada <sup>4</sup>. Ces derniers entrecoupent la fable par leurs témoignages concernant leurs idéaux au moment de leur entrée à l'École en 1987. Ces rêves naïfs et innocents se sont heurtés à la disparition de l'un de leur camarade, Tristan Renaud <sup>5</sup>. Si le réel occupe une place déconcertante pour les acteurs et les lecteurs, la fiction existe bel

---

3 L'idée originelle de Mouawad était de monter deux textes avec les élèves, mais à mesure des répétitions et des échanges sur le parcours de l'artiste, ils décident ensemble de produire un texte inédit pour le groupe.

4 Mouawad intègre l'École nationale de théâtre du Canada à Montréal entre 1987 et 1989.

5 Dans le prologue de la pièce, Mouawad raconte cet événement comme le choc « de [leur] jeunesse et la défaite de tout un établissement qui eut, les années qui ont suivi, à comprendre comment et pourquoi une école d'art, de théâtre [...] avait failli dans la sauvegarde d'un de ses étudiants ». W. Mouawad, *Victoires*, Arles – Montréal, Actes Sud – Leméac, 2017, p. 8.

et bien notamment dans la mise en place d'un dialogue entre ces deux générations d'étudiants, mais surtout par l'intermédiaire du personnage de Victoire, véritable double narratif de l'étudiant disparu en 1989. De fait, Victoire est la seule présence fictive, à la fois absente tout au long de la pièce et omniprésente dans les esprits et projections des autres personnages. Alors que les pièces de Mouawad mettent en scène une catastrophe inaugurale déclenchant ainsi la quête spatiale et temporelle d'un personnage, la catastrophe, ici, annonce une introspection individuelle puis collective. Si d'ordinaire le secret à découvrir met en lien les générations familiales passées, et donne la parole aux fantômes intranquilles des parents disparus, il n'en est rien concernant *Victoires*. La mort, certes bien présente dans ses autres pièces, ne concerne pas les jeunes individus puisque ce sont eux qui se mettent en quête et tentent de reconstituer l'histoire. Or, cette fois, la défunte est âgée de vingt-quatre ans, appartient à une communauté de gens de son âge, et s'est volontairement et consciemment donné la mort. Ainsi, alors que Mouawad avait toujours décrit une jeunesse porteuse d'espoir et d'histoires, elle est cette fois frappée par le choc de la mort et semble ne plus savoir comment percevoir l'avenir.

Pourtant, observer le suicide de Victoire

comme marque du désespoir d'une génération, ou comme « l'ébranlement de la puissance des mots »<sup>6</sup>, pour reprendre les mots prononcés lors de son hommage, revient à ne prendre en considération que le résultat du geste de la jeune femme. Or, c'est précisément ce geste qui permet à Mouawad de présenter un personnage s'inscrivant dans la lignée des héros grecs, faisant de sa mort un idéal de la vie héroïque. Dans cet article, nous nous intéresserons exclusivement au texte publié en 2017, par conséquent nous n'aborderons pas les mises en scène et l'évolution du drame entre 2015 et 2018, ni même la poïétique de création. Nous tenterons d'analyser la disparition de Victoire sous le prisme de la mort héroïque grecque afin de mettre en évidence l'ambivalence du geste suicidaire. Le suicide, « mot opaque [...], qui permet à chacun de se voiler derrière une peine » (V, 48), n'est pas, malgré sa violence, un aveu d'un désespoir. Par l'implication des élèves à ériger Victoire en héroïne moderne, le geste se révèle en réalité être à l'origine d'un profond élan vers la vie. C'est ce geste qui est porteur de l'espoir et qui impulse aux vivants le désir de création comme réponse à la disparition de la

---

6 W. Mouawad, *Victoires*, *op. cit.*, p. 35. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation V, et la pagination suivra.

langue commune.

*La naissance d'une épopée*

La première réplique de la pièce est prononcée par Théodora qui demande à ses camarades : « Bon, alors on y va ? » (V, 13). Précédée par une didascalie de départ indiquant que les élèves attendent dans le hall, cette interrogation résonne d'abord comme une demande de l'actrice à ses partenaires de jeu qui se prépareraient à entrer en scène, puisque ces derniers interprètent des personnages portant leurs propres noms. C'est par le court échange entre Paul et Julie que le réel se dissout peu à peu, permettant d'indiquer l'entrée progressive de la discussion dans la fiction :

PAUL TOUCANG. Il manque les deuxièmes années, les premières années, les profs... est-ce qu'on est les seuls à devoir y aller ?

JULIE JULIEN. Comment oserait-on ne pas y aller ? Victoire était dans notre classe ! (V, 13)

Cette courte scène n'est pas sans rappeler le principe du prologue des tragédies grecques, par lequel étaient exposés à la fois l'action de la pièce mais également les enjeux à venir. Situé avant l'arrivée du chœur <sup>7</sup>, le prologue met en scène un individu responsable de l'exposer. Bien que pour

---

<sup>7</sup> La scène suivante est intitulée « chœur de viande ».

*Victoires*, aucun personnage n'en soit responsable explicitement, il n'en demeure pas moins que Paul occupe ce rôle en déclarant « Je vais vous faire l'hagiographie de notre belle communauté de dépressifs merdeux ! L'histoire débute tout en haut des monts inatteignables de la naissance » (V, 14). Dans cette réplique, Paul décrit l'environnement sombre dans lequel lui et ses camarades évoluent, l'illusion dans laquelle ils sont immergés par le « rêve thérapeutique de devenir acteur » et dont la réalité ne s'ouvre que sur « une dissolution dans de vastes cinémas UGC [d']un réveil sur les Grands Boulevards et [leur] promet de trébucher à Pôle Emploi » (V, 14). L'action est annoncée lorsqu'il déclare :

PAUL TOUCANG. Victoire est morte à force de chercher. Tant mieux pour elle ! Nous on va bien tripper ! Le spectacle commence ! THE SHOW MUST GO ON ! Mais aurons-nous l'énergie nécessaire de nous traîner jusqu'aux funérailles de Victoire ? Suspens ! (V, 14)

Le contexte de leur rassemblement est maintenant précisé et c'est une fois les portes refermées que les personnages endossent leurs tenues de deuil, nous indiquant ainsi le passage de l'acteur au personnage. Alors que Julie évoque son désir de « marcher nue au milieu de la rue en hurlant » (V, 16) et que Camille demande le lancement de la musique, Simon annonce qu'il faudra qu'ils

soient lyriques et pathétiques. Les personnages abordent peu à peu l'ensemble des caractéristiques composant la structure du chœur antique, élément important des tragédies grecques qui porte les thématiques principales de la pièce à venir. Cependant, les personnages ne vont emprunter au chœur que sa structure, puisque la parole se rattachera progressivement au registre de l'épopée.

TOUS. Tout ça est une histoire de viande / De viande et de béton / D'une viande dans un béton / On appelle cela un immeuble habité par des humains / [...] / Et parmi l'infinité de ces appartements, l'un était il y a une semaine encore le territoire de plâtre d'une viande qui nous intéresse / Un être humain / Quelqu'un ou plutôt quelqu'une / Une fille en chair et en os dans sa boîte en béton.<sup>8</sup>

Si le début de ce chœur reprend l'action initiée dans le prologue, l'épopée apparaît dès l'instant où l'action est recontextualisée historiquement. Ce n'est plus la jeune femme qui est au centre du discours, mais l'appartement et l'immeuble dans lequel elle habitait et s'est suicidée. En se concentrant sur ce récit, le chœur transforme la narration en revenant à l'origine même de sa construction : « L'immeuble dans lequel s'inscrit ce territoire de

---

<sup>8</sup> *Ibidem*. Nous ne pourrions revenir ici sur l'intégralité de la complexité du chœur, nous choisirons donc quelques extraits pour appuyer notre démonstration. L'ensemble des citations extraites de cette scène est compris entre les pages 16 et 21.



plâtre de cette viande qui nous intéresse a été construit pour abriter les ouvriers des anciens quartiers des abattoirs ». La voix chorale reconside ainsi l'évènement initial comme une suite logique de l'Histoire. Témoignant d'abord de l'existence du premier locataire, Maurice Furillieux, puis de Shéznyek Krizolawski, les élèves retracent le destin héroïque de ces hommes dont le sang des autres n'a été que le lien commun : Furillieux, d'abord boucher puis soldat pour la France, n'a eu de cesse de tuer et d'égorger des bêtes et des individus, alors que Krizolawski, après avoir fui le régime de Staline, s'est fait décapiter par un accident de machine. « Le sang ne dévie jamais de son langage », affirme le chœur. De fait, si l'appartement rend présente l'odeur du sang passé, il donne également à voir d'autres échecs et d'autres désillusions puisque « du toit, on peut voir les fumées des manifestations de mai ». Cette révolution de mai 68 est perçue par le chœur comme une continuité des horreurs, comme un manquement aux promesses et aux convictions défendues au moment des manifestations :

TOUS. [...] Jeunes vous manifestiez, vieux vous manifestez toujours / avant c'était pour vos libertés aujourd'hui pour vos retraites, on s'assagit comme on peut et vous prétendez vouloir nous former / nous sélectionner, nous dresser comme des chiens, nous dresser les uns contre les autres / Traîtres.

C'est dans cette continuité sordide que

« l'immeuble est revendu, séparé en petites chambres de bonnes » et que Victoire fait son apparition. Étudiante, elle décide d'habiter dans cet appartement et de devenir, sans le savoir, un maillon de la chaîne de l'Histoire dont elle n'est que l'héritière. Le poème épique revient et se clôt sur l'action initiale du drame :

TOUS. Et c'est de cette fenêtre, construite dans la seconde partie du XIX<sup>e</sup> siècle, restaurée dans les années 1950, remplacée dans les années 1970 puis restaurée encore au début des années 1990 que Victoire, il y a peu, s'est jetée pour se donner la mort / Elle avait vingt-quatre ans / L'âge des ténèbres.

Cette deuxième scène, aussi surprenante soit-elle dans l'univers de Mouawad, permet le basculement de la pièce non seulement dans la fiction, mais également dans la tragédie. Le suicide de Victoire ne serait que la conséquence irrémédiable de l'Histoire, la jeune femme étant aux prises avec un lieu dans lequel le sang s'est imprégné dans les murs, l'engageant dans une mort certaine. Cependant, en affirmant cela, nous choisissons de ne percevoir dans cette épopée que le « désespoir bilatéral » décrit par Vladimir Jankélévitch qu'il qualifie de « désespoir du passé, désespoir du futur : tel est le régime étouffant du double désespoir, tel est le désespoir absolument désespéré dans une situation

absolument désespérante »<sup>9</sup>. Le suicide ne saurait être qu'inéluctable face à l'atrocité du passé, et par conséquent ne serait qu'un évènement de plus à la longue tragédie de cet appartement. Or, cette idée passerait sous silence la phrase de Paul déclarée dans la scène précédente : « Victoire est morte à force de chercher » (V, 14), mais également la visée même de l'épopée qui a pour destinée l'éloge du héros ou d'une communauté. Cette stratégie littéraire opérée par Mouawad se révèle en réalité être un moyen de faire du personnage de Victoire une héroïne grecque.

### *Le suicide d'une héroïne*

Dans le registre de l'épopée, la mort tient une place primordiale, et Jean-Pierre Vernant ajoute que « la mort grecque apparaît déconcertante. Elle a deux visages, contraires »<sup>10</sup>. L'un serait associé au geste héroïque, tandis que l'autre incarnerait l'insoutenable d'une époque. Au sein du chœur, il semble évident que le suicide de Victoire nous soit présenté comme la conséquence d'atrocités qui résident dans les actes passés des anciens locataires, qu'ils en soient les victimes ou les

---

9 V. Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, p. 155.

10 J.-P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce antique*, Paris, Gallimard, 1989, p. 81.

responsables. Vernant note que « le héros n'aurait pas de mérite à affronter la mort, à la choisir, à la faire sienne : il n'est pas de héros s'il n'y a pas de monstre à combattre et à vaincre »<sup>11</sup>. En d'autres termes, Vernant sous-entend un processus d'édification d'une idéalité de la mort pour que le héros en obtienne le statut, ajoutant que « l'idéalité n'est à construire que dans la mesure où le « réel » est clairement défini comme contraire à cette idéalité »<sup>12</sup>. Face au geste brutal de Victoire, le chœur choisit l'historicité de la fenêtre de l'appartement pour tenter d'en comprendre le déclenchement :

TOUS. Et Victoire ouvre la fenêtre et regarde / et le sang, le sang de Maurice Furillieux, le sang des bêtes tuées par Maurice Furillieux et celui des jeunes Allemands tués par Maurice Furillieux, son odeur / et celui des bêtes d'il y a un siècle lui monte dans les narines et Victoire sans savoir pourquoi se met à pleurer. (V, 20)

Ainsi, la première action avant le saut fatal serait causée par l'odeur persistante de la mort qui provoquerait l'émoi et la désolation de Victoire. Elle, qui habitait cet appartement depuis trois ans, s'est fait inviter dans les ténèbres par celui qui « s'est présenté à Victoire comme on se présente devant sa première vache » (V, 20). Le monstre à combattre dont parle Vernant serait le fantôme

---

11 *Ibidem*, p. 85.

12 *Ibidem*.

du boucher dont les actes sanguinaires ne sont que les résultats d'une époque. Victoire, durant trois ans, n'a pas été sensible à ses appels, sans doute parce qu'elle a combattu pour ne pas les ressentir, mais cette fois, l'homme et tout ce qu'il représente ont atteint leur cible.

Le deuxième visage de la mort est celui de l'idéal de la vie héroïque. Vernant rappelle les propos d'Achille qui expliquait que deux destins s'étaient offerts à lui à sa naissance, l'un étant dans le confort et dans la paix de son foyer, l'autre étant l'arrêt d'une vie en pleine jeunesse. En choisissant ce second destin, « le héros cherche à s'assurer le statut de mort glorieux »<sup>13</sup>. Il poursuit en développant que si les rites funéraires permettent au défunt d'acquérir le statut de mort, l'épopée, quant à elle, permet le « maintien continu de la présence au sein d'un groupe »<sup>14</sup>, de sorte que le héros ne soit plus considéré comme « représentant d'une lignée familiale, comme maillon dans la chaîne continue des générations »<sup>15</sup>, mais bien comme personnage qui existe individuellement. Nous l'avons dit, le chœur nous présente le suicide de Victoire comme un événement appartenant à une continuité historique, mais dans la suite de la

---

13 *Ibidem*, p. 82.

14 *Ibidem*.

15 *Ibidem*.

pièce, c'est bien l'individualité de Victoire qui sera présentée. En effet, deux élèves vont témoigner des souvenirs qu'ils partageaient avec la jeune femme, de sorte à la faire revivre ou, en tous les cas, à faire renaître les mots du personnage. Dès la troisième scène, Maxime, le partenaire de Victoire, relate qu'au moment de porter le cercueil lors de la cérémonie, il fut pris d'une envie d'éternuer, provoquant la chute du cercueil et du corps de la morte. S'évanouissant sous le choc de l'accident, il poursuit sa narration en faisant intervenir directement Victoire. Projetant le souvenir charnel partagé avec elle dans les toilettes du Conservatoire, Maxime l'interroge sur la durée de sa chute et lui fait part de la colère qu'il éprouve envers elle et son geste.

VICTOIRE. Nous, on voulait être comme des chiens, la soif insatiable de l'infini, lever nos gosiers vers la lune et déglutir des mots infâmes aux oreilles de ceux qui voulaient nous éduquer, ceux qui voulaient nous dire que la jeunesse n'a qu'à obéir, nous la racaille, les bons juste à jeter à la boucherie, on voulait inventer un langage incompréhensible, quitte à parler encore le langage des bébés ! Il est où, il est où ce garçon sublime qui croyait à la magie tout le temps ? C'est lui qui me fait la morale ? Alors que je suis cadavre à ses pieds. (V, 25)

Les mots de Victoire sont tranchants et résonnent avec les paroles du chœur. Sa voix ne cherche pas à expliquer son geste, mais plutôt

à rappeler la radicalité de son engagement. Victoire n'a eu de cesse de croire à ses convictions, tandis que Maxime se serait résigné à la réalité. Dans la fin de la pièce, Sarah, qui est devant la tombe de Victoire, entame un monologue dans lequel elle s'adresse directement à elle, lui confiant son sentiment de solitude :

SARAH. Je repense au jour où tu as failli être renvoyée du Conservatoire parce qu'au directeur tu avais opposé ton refus net de jouer Antigone. Tu es arrivée chez moi, tremblant, rageant. « Qu'as-tu, Victoire ? » « On n'a pas le sang qu'il faut pour dire les mots d'Antigone. Trop nourris, trop cons, trop gâtés, trop ignares, trop incultes, pas assez magiques, pas assez sorciers, pas assez sacrés. » Je ne comprenais pas. « Antigone est un personnage, Victoire. » « Ne dis rien sur Antigone, rien sur ceux qui portent à bout de bras leur vie, toi qui de ta vie n'oses pas en affirmer la plus médiocre des merdes ! Toi, Sarah, tu t'es satisfaite et tu t'es condamnée à ta propre gentillesse, terrée à l'arrière, vivante grâce au sang des autres, et, pour ne pas trop t'ennuyer, tu fais du théâtre, pauvre conne ! » (V, 83)

Cette fois, Sarah ne fait pas intervenir la défunte comme le fait Maxime, mais elle convoque son souvenir en rapportant ses paroles. Là encore, Victoire est présentée comme une jeune femme ayant des convictions profondes et refusant ainsi de prendre les mots de celles qui se sont battues jusqu'à la mort pour les défendre. Dans son idée, seule une héroïne du statut d'Antigone pourrait reprendre les mots de cette dernière, ce qui est

d'ailleurs intéressant puisque Sarah reprend les mots de Victoire, lui confiant qu'elle a non seulement laissé sa mère se noyer sans agir, mais qu'elle est parvenue à le dire à son père après toutes ces années de silence. « J'ai pris ma vie et j'ai voulu la porter à bout de bras comme ta mort l'exigeait de moi » (V, 84), explique Sarah. La mort de Victoire, devenue une héroïne à ses yeux, lui ouvre la voie de l'aveu indicible, devenant ainsi elle-même la « déesse que toute femme est appelée à être » (V, 86). « Combien de fois au cours de notre existence, avons-nous l'occasion de renaître à notre vie ? » (V, 83), lui avait écrit Victoire l'été d'avant sa mort. Seule face à la tombe de son amie, Sarah offre la réponse : il est possible de renaître à sa propre vie, dès lors que sa présence est maintenue par l'Autre. En faisant de Victoire son héroïne, elle élève le geste de défenestration comme acte glorieux et érige le prénom de Victoire comme un étendard, celui d'une victoire personnelle.

Si le suicide de Victoire est donc d'abord présenté dans le cercle des événements tragiques reliés à son appartement, lors des deux rites funéraires de la cérémonie et du cimetière, Maxime et Sarah « arrache[nt] le héros à l'oubli »<sup>16</sup>, en reconstituant

---

16 J.-P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même*



son individualité. Vernant rappelle par ailleurs que cette individualité ne correspond pas aux traits psychologiques du personnage mais bien à « la rigueur de sa biographie [à] son refus de tout compromis [au] radicalisme de ses engagements [à] l'extrême exigence qui lui fait choisir la mort pour gagner la gloire »<sup>17</sup>. De l'apparent désespoir initial présenté par le chœur, Maxime et Sarah élèvent Victoire au rang d'héroïne. Toutefois, ce « couronnement » n'est rendu possible que par le registre de l'épopée dont s'inspire le chœur et dont l'ensemble des élèves vont poursuivre l'écriture en participant à l'idéalisation de la mort de Victoire. En effet, « l'épopée n'est pas faite pour les morts ; quand elle parle d'eux ou de la mort, c'est toujours aux vivants qu'elle s'adresse »<sup>18</sup>. Par conséquent, les élèves vont peu à peu découvrir que ce que cache le suicide de Victoire n'est en réalité rien d'autre que l'élan vers la vie elle-même.

### *Du personnage de Victoire aux victoires des vivants*

Tout au long de la pièce, la mort de Victoire occupe les pensées des personnages qui tentent de trouver des réponses à leurs doutes, leurs

---

*et l'autre en Grèce antique, op. cit.*, p. 83.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 86.

peurs et leurs inquiétudes ; c'est avec le récit du quatrième rituel funéraire que les personnages découvrent le troisième visage de la mort de Victoire. Alors qu'Emmanuel invite ses camarades à s'asseoir, il leur fait part de ses interrogations quant au décès en évoquant, une fois encore, la fenêtre de son appartement. Toujours ouverte par l'étudiante, ce constat hante le jeune homme au point de se demander :

EMMANUEL BESNAULT. Vous ne vous dites pas qu'à la longue, à force d'avoir cette avalanche de lumière, on finit par avoir le tournis, en tout cas l'envie de se jeter dedans, de redevenir la lumière, de refaire un avec le soleil ? (V, 59)

Si la finalité reste identique, à savoir que Victoire est bien décédée, « l'appel est différent » (V, 59), car cela suggérerait que Victoire n'a pas cherché à se tuer, mais qu'elle souhaitait « un instant de liberté » (V, 59). Depuis le début de la pièce, c'est la première fois qu'une nouvelle explication du geste suicidaire est évoquée, et si cela peut surprendre le lecteur, les personnages semblent l'être tout autant. Emmanuel poursuit son raisonnement :

Quelque chose doit changer. J'ai compris une chose : quand on voit quelqu'un pour la dernière fois, on ne sait pas toujours qu'on est en train de le voir pour la dernière fois. [...] Après la mort de quelqu'un, on essaie de retrouver la normalité. [...] Mais peut-être que c'est le contraire qu'il faut faire. Victoire est morte : alors il faut faire comme elle d'une certaine façon. Mourir aussi à ce que nous étions. (V, 60)

Par ces mots, la scène plonge dans un espace hors cadre dans lequel Emmanuel pénètre dans une église à la recherche d'un curé qui pourrait prononcer une prière pour les disparus. Alors que le religieux lui demande le prénom de la personne décédée, Emmanuel répond « Emmanuel Besnault » (V, 62), ajoutant qu'il est bouleversé par sa mort « parce qu'il avait tellement d'espoir. Il avait tellement de rêves et [qu'il a] l'impression que ses rêves sont morts avec lui. Ou c'est peut-être pour ça qu'il est mort » (V, 63). Selon lui, la disparition d'Emmanuel lui aurait révélé ses propres désirs, comprenons que c'est donc la mort de Victoire qui a révélé cela au personnage, mais que son choix de s'enterrer lui-même est une manière pour lui de quitter le système d'idéalisation de la mort héroïque afin de revenir dans le présent de la vie. Si les autres personnages de la pièce n'ont eu de cesse de participer à cette idéalisation, tous sont restés tournés vers le passé. Emmanuel se présente maintenant comme celui qui brisera la « longue chaîne des inconsolés » dont parle le curé dans sa prière <sup>19</sup>. « Et je suis sorti avec le sentiment de recommencer tout » (V, 64), dit-il au groupe. Il leur fait alors une proposition : puisqu'ils devaient

---

19 Cette prière est d'ailleurs la seule énoncée dans la pièce malgré la récurrence des rites funéraires.

présenter le spectacle *Hamlet* pour leur travail de fin d'année, mais que la direction du Conservatoire y a renoncé à cause du suicide d'Ophélie, il leur propose de composer un spectacle « qui raconterait de la manière la plus libre possible l'histoire de [leur] groupe, et à travers elle, l'histoire de Victoire » (V, 65). L'envie de création d'Emmanuel repose sur une idée plutôt simple : « Ce que je vous propose c'est de faire un théâtre qui soit le nôtre. De naître. D'apprendre. De faire une fugue. [...] La création. C'est de ça qu'on a besoin aujourd'hui » (V, 80). Si Victoire n'a eu de cesse de combattre pour défendre ses idées à la fois dans sa vie personnelle mais également au sein du Conservatoire, s'opposant ainsi à ses enseignants, le groupe décide à son tour d'aller à l'encontre du raisonnement de la direction. La mort de Victoire a entraîné inéluctablement la fin du langage dont elle souhaitait pourtant qu'il ne disparaisse jamais. Comme un écho à ses derniers mots prononcés à ses camarades avant de mourir, les vivants font le choix à leur tour de « redonner un sens nouveau aux mots de la tribu » (V, 55), par le récit de leur propre vision et non par celle d'un auteur imposé, d'une thèse défendue par un enseignant, ou dans l'idée d'une continuité de travail à laquelle ils sont habitués depuis leur entrée dans l'École.

Ainsi, celle qui était revenue dans les toilettes du Conservatoire aux côtés de Maxime, lui rappelant leurs volontés communes du passé, provoque non seulement l'introspection de ses camarades, mais également l'écriture de sa propre gloire mortelle. Alors que Théodora criait à tous que « les seuls gestes qui ont frappé [son] esprit ont toujours été des gestes de terreur et d'effroi » (V, 71), celui de Victoire, qui était au départ celui d'un silence macabre imposé par l'Histoire dont elle n'était qu'un maillon, devient à la fin de la pièce un geste de grandeur, propre aux héroïnes grecques. La dernière scène est assurée par le monologue d'Emmanuel :

Qu'est-ce que nous avons à reconquérir ? L'élan de vivre. Qu'est-ce que ça signifie résister ? *Poser des actes d'une si complète audace, que même ceux qui les réprimeront devront admettre qu'un pouce de délivrance a été conquis pour tous.* Quels actes ? Inventer. [...] Nous ne sommes pas des martyrs, nous ne sommes pas des victimes. Un jour le soleil s'éteindra. Je vais essayer dès lors de voir l'élan de la vie. Qu'est-ce que ça veut dire ? Je ne resterai pas les bras croisés à attendre la permission d'être. (V, 98)

La mort de Victoire est un fait, mais la jeune femme continue de vivre dans l'esprit de la communauté. Victoire impulse un mouvement : celui de déjouer le cercle infernal des générations futures qui se sont construites sur le sang des autres et sur les promesses non tenues. En se jetant dans la

lumière, ce n'est pas la mort qu'elle cherchait, mais bien la réalisation d'un geste héroïque : un geste qui resterait dans la mémoire des vivants et dont ils pourraient à leur tour s'emparer, un geste qui ne serait que la conséquence de la sincérité de ses combats, et de son âme. Victoire se métamorphose ainsi, par la création d'un nouveau langage, en victoires communes d'un groupe d'élèves âgés de vingt-quatre ans. Le fil de la temporalité face à laquelle l'homme ne pourrait rien, et dont les témoignages des élèves québécois résonnent comme des exemples d'impuissance d'action face à leurs propres rêves, est désormais brisé par le geste de Victoire. La jeunesse, si chère à l'auteur, reprend dès lors le chemin de son destin héroïque.

Date de réception de l'article : 30.09.2021

Date d'acceptation de l'article : 18.01.2022

## bibliographie

Borie M., *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud, 1997.

Jankélévitch V., *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974.

Mouawad W., *Littoral*, Arles – Montréal, Actes Sud – Leméac, 1999 et 2009.

Mouawad W., *Victoires*, Arles – Montréal, Actes Sud – Leméac, 2017.

Vernant J.-P., *La mort dans les yeux, Figures de l'autre en Grèce antique*, Paris, Hachette, 1985.

Vernant J.-P., *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce antique*, Paris, Gallimard, 1989.

## abstract

### *Victoires* of Wajdi Mouawad : when defenestration becomes a collective hope

Victoire, a student at the National Conservatory of Dramatic Art, committed suicide when she was only twenty-four years old. This death, inspired by Greek tragedies, reveals a gesture that is both heroic and symptomatic of an era. In his play, Wajdi Mouawad questions the depth of the deadly gesture of suicide as well as fate of death. By analyzing the funeral rites evoked in the play, we will see how Victoire's friends engage in a process of idealizing death, making Victoire a modern heroine. The gesture of death transforms into that of a gesture of hope, leading them towards a surge of life itself.

## keywords

Wajdi Mouawad, Greek tragedy, heroin, suicide, come back to life

## mots-clés

Wajdi Mouawad, tragédie grecque, héroïne, suicide, renaître



## enzo giacomazzi

Enzo Giacomazzi est doctorant en études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal ainsi qu'à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Auxiliaire de recherche et chargé de cours, il collabore également avec *Jeu, revue de théâtre*. Sa recherche doctorale se focalise sur l'œuvre, le parcours artistique et les influences de Wajdi Mouawad. Il tente d'établir une réflexion sur la dramaturgie mouawadienne qui permettrait ainsi d'éclairer la vision globale de l'artiste franco-libanais-québécois.

ORCID: 0000-0002-9251-1398



**VARIA**

## JADWIGA BODZIŃSKA-BOBKOWSKA

Université de Gdańsk

### Le masque au théâtre CRICOT(1) : du geste pictural au geste « opératoire »

**I** maginez [...] un étang. Et [à côté] un panneau, « avec l'inscription en lettres rouges : interdiction de se baigner sans masque par respect pour la morale »<sup>1</sup>. Il ne s'agit pas d'un récit de vacances 2020, mais de didascalies introductives d'un texte scénique écrit par Tytus Czyżewski qui a été mis en scène en 1921 à Cracovie et est considéré comme le spectacle annonciateur du théâtre CRICOT<sup>2</sup>. C'est une satire racontant l'histoire d'une rencontre entre un âne « connaisseur, esthète, critique » (qui ridiculisait de façon manifeste l'intelligence galicienne) et une grenouille « eroto-classiquo-épique, une grenouille symbolique »<sup>3</sup>. Elle portait un beau masque

---

1 « Widzowie powinni wyobrazić sobie, że w głębi sceny jest staw. Pośrodku sceny tablica, na której napisano czerwonymi literami: Z powodu moralności kąpać się można tylko w maskach », T. Czyżewski, *Osiół i słońce w metamorfozie*, [cité d'après :] J. Lau, *Teatr artystów. Cricot*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1967, p. 16, trad. JBB.

2 Ce spectacle sera d'ailleurs rejoué après l'ouverture du théâtre CRICOT dans les années 30, cf. T. Lau, *Teatr artystów. Cricot*, op. cit., p. 15.

3 « Znacznik, estetyk, krytyk » ; « Eroto-klasycyzm-epiczny / Żaba symboliczna », T. Czyżewski, *Osiół i słońce w metamorfozie*, op. cit., p. 17, trad. JBB.

« avec les yeux faits de ballons »<sup>4</sup> créé et décrit ainsi par Jacek Puget. Le nom de ce sculpteur, futur professeur des Beaux-Arts de Cracovie, ne devrait pas étonner. Comme le théâtre CRICOT(1) a été créé par des étudiants des Beaux-Arts, il fonctionnait à l'origine sous le nom de « Théâtre des Plasticiens »<sup>5</sup>. Cette scène visuelle, plastique, satirique, aux effets de cirque, a donné naissance à une vraie scène théâtrale, un lieu où se croisent la théâtralité, l'acte créateur ainsi qu'une contestation fondamentale de l'ordre établi. Et cela à travers – comme le dit Jean Chollet – « une manipulation de la réalité et utilisation de l'objet détourné de toute fonction pratique » qui « efface les frontières entre l'être et l'objet, l'art et la vie »<sup>6</sup>. CRICOT(1) annonçait sans doute l'arrivée de Tadeusz Kantor<sup>7</sup>. Ce réformateur des scènes européennes a non seulement participé aux spectacles de CRICOT(1), a non seulement repris son nom à cette scène, mais lui a aussi emprunté son premier espace

---

4 J. Puget, « Cricot », *Proscenium*, 1963/1964, n° 3, [s.l.], cité d'après : J. Lau, *Teatr artystów. Cricot, op. cit.*, p. 22, trad. JBB.

5 Cf. K. Czerska, « Teatr Cricot – suma przybliżeń », *Didaskalia*, 2019, n° 153, p. 46.

6 J. Chollet, « LA CLASSE MORTE, Tadeusz Kantor », [https://www.universalis.fr/encyclopedie/la-classe-morte/#i\\_97655](https://www.universalis.fr/encyclopedie/la-classe-morte/#i_97655).

7 Il faut noter que pour Tadeusz Kantor son théâtre, CRICOT2, n'était pas une simple continuation de CRICOT(1). Cf. K. Czerska, *Od Cricot do Cricot2. Awangarda teatralne Józefa Jaremy i Tadeusza Kantora*, [dans :] *Awangarda i krytyka. Kraje Europy środkowej i wschodniej*, J. Kornhauser, M. Szumna, M. Kmiecik (dir.), Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015, p. 152.

scénique (*Kawiarnia Plastyków* à Cracovie jusqu'en 1961), ses acteurs, ses collaborateurs et même ses spectacles. En effet, en 1956, Kantor a choisi pour l'inauguration de son théâtre CRICOT2 le spectacle de Witkacy *Mątwą*, spectacle qui a été joué en 1933 sur la scène de CRICOT(1). L'objectif de cette étude n'est pourtant pas de comparer les deux théâtres CRICOT(1) et CRICOT2<sup>8</sup>, mais de raconter l'histoire de CRICOT(1) et de rendre compte de l'évolution qui s'est faite entre le premier spectacle de ce théâtre et les dernières pièces<sup>9</sup> qui, par la façon de traiter l'objet scénique, la scénographie, les costumes et les masques, annonçaient déjà l'arrivée de Tadeusz Kantor et sa révolution. Nous verrons la transformation du théâtre amateur des plasticiens, satirique, visuel et comique, en théâtre quasi-professionnel, portant un message existentiel qui a ensuite donné naissance à 11,8 ce collectif connu sous le nom CRICOT2 qui, lui, a 11,8 ensuite réformé les scènes européennes. Vu l'ampleur de ce texte, je me rends parfaitement compte qu'il ne s'agit que d'une brève introduction à une problématique qui a suscité,

---

8 Pour en savoir plus référez-vous à l'article : K. Czerska, *Od Cricot do Cricot2. Awangardy teatralne Józefa Jaremy i Tadeusza Kantora*, op. cit.

9 Les spectacles *Drzewo świadomości* (*L'arbre de conscience*) (1933) et *Wyzwolenie* (*La libération*) (1937) constituent – comme le dit Katarzyna Fazan – une sorte de cadre pour les réalisations du théâtre CRICOT, cf. K. Fazan, *Cricot : efemeryczne sceny (re)formy*, [dans :] *Cricot idzie*, K. Czerska (dir.), Kraków, CRICOTEKA, 2018, p. 200.

au moins au cours de la dernière décennie, un intérêt grandissant parmi les théâtrologues.

Ma pensée s'articulera en trois temps. Premièrement, j'aborderai les origines du théâtre CRICOT, ensuite je me pencherai sur les masques et les costumes qui y jouent un rôle central, pour enfin remarquer cette évolution scénique qui a transformé le geste plastique en geste « opératoire » de réflexion – signifiant, existentiel, exploré ensuite par Tadeusz Kantor.

### *L'histoire*

Au début des années 20, les étudiants des Beaux-Arts de Cracovie (de l'atelier de Józef Pankiewicz et Xawery Dunikowski) ont créé un groupe appelé « le comité de Paris ». Las de l'ambiance conservatrice des Beaux-Arts de Cracovie, ils économisaient des fonds pour pouvoir partir à Paris et se laisser inspirer par de nouveaux courants artistiques. Parmi ceux qui sont partis se trouvait Józef Jarema, peintre qui a fondé, après son retour à Cracovie, le théâtre CRICOT(1). Pendant ses 7 années de séjour à Paris<sup>10</sup>, Józef Jarema ne peint pas beaucoup<sup>11</sup>. En revanche, il assiste à de nombreux spectacles du théâtre Alfred Jarry, il participe aux entreprises de Fernand Léger

---

10 Pour en savoir plus référez-vous à l'article : K. Czerska, *Paryż na użytek teatru Cricot. Kilka punktów odniesienia*, [dans :] *Cricot idzie*, K. Czerska (dir.), Kraków, CRICOTEKA, 2018, p. 81-102.

11 J. Mazur-Fedak, *Józef Jarema w międzywojennym teatrze*, Kraków, Universitas, 2008, p. 43.

et Blaise Cendrars, il rencontre, peut-être, Pablo Picasso<sup>12</sup> et regarde des spectacles du ballet russe et suédois, spectacles où la fable et la figure de l'acteur passent à l'arrière-plan et qui exposent le travail effectué par les peintres-scénographes et les costumiers. Jarema va aussi au cirque où, pour la première fois, il a l'idée d'un théâtre qui opérerait l'union entre la plasticité du cirque et la satisfaction intellectuelle du théâtre. Lors d'une représentation du *Cirque d'hiver* il note :

Une fois, lors d'un spectacle au *Cirque d'Hiver*, j'ai eu une nouvelle idée. Après les numéros de magnifiques voltigeuses, d'excellentes acrobates, des meilleurs chevaux et jongleurs, de la représentation des Fratellini géniaux [...], repu de toutes les sensations visuelles possibles, je me suis rendu compte d'une lacune dans cette abondance d'effets, d'un déséquilibre dans cette quantité de sensations. Il me manquait une satisfaction intellectuelle. Et, pensai-je, c'est à ce moment précis que le théâtre contemporain, artistique, devrait intervenir, que cette masse d'impressions visuelles, accompagnée et approfondie par une intrigue intellectuelle, crée les meilleures conditions pour le spectacle contemporain.<sup>13</sup>

Dès que Jarema rentre de Paris, en 1933, il fonde la scène CRICOT dont le nom serait une polonisation du mot français *coquelicot* ou – comme le dit Jacek Puget – c'est un nom qui ne signifie rien :

Il y en a qui pensent que CRICOT est un nom français, les Français pensent que c'est un nom polonais et en vérité CRICOT

---

12 *Ibidem*, p. 43-44.

13 J. Jarema, « "Cricot" – czyli o teatrze plastycznym », [dans :] *Głos Plastyków*, n° 7-8, 8 mars 1934, [cité d'après :] J. Mazur-Fedak, *Józef Jarema w międzywojennym teatrze*, op. cit., p. 46, trad. JBB.



est une modification de l'expression « ba-ba » qui servait à Bruno Jasiński, le premier futuriste polonais, pour saluer tout le monde quand il entrait au café *Gatka Muszkatowa*. Cela veut dire : le nom CRICOT ne signifie rien.<sup>14</sup>

Une des versions qui expliquent l'étymologie de ce nom signale pourtant sa résonance avec la phrase polonaise « c'est le cirque » : *to cyrk*, dont CRICOT serait l'anagramme. Les affinités de cette scène avec le cirque ne s'arrêtent pas là : avec les costumes, les masques (qui se comptent par dizaines dans les spectacles) et les maquillages, CRICOT est la scène la plus colorée de Pologne et est même parfois appelé *trykot*, ce qui signifie en polonais un costume d'acrobate, une référence directe au cirque et ses couleurs. Sur les programmes du théâtre CRICOT chaque lettre est développée en un mot-clé qui caractérise cette scène, ce qui érige ces brochures en un manifeste théâtral : C – [K]ultura / R – Ruch / I – Inaczej / C – [K]omedia / O – Oko / T – Teatr (Culture / Mouvement / Différemment / Comédie / Œil / Théâtre). Le siège du théâtre CRICOT était « La maison des plasticiens », rue Łobzowska, qui avait d'abord été conçue comme une galerie d'art et qui, après avoir fait faillite, avait été transformée en café pour devenir ensuite une scène théâtrale. L'équipe de CRICOT1, il faut le dire, était assez hétéroclite. Les acteurs principaux étaient des artistes-peintres et sculpteurs, d'anciens KP, comme Józef Jarema, Henryk Wiciński, Maria Jarema,

---

14 J. Lau, *Teatr artystów CRICOT*, op. cit., p. 42.

Jonasz Stern, Jacek Puget, Piotr Potworowski, mais il y avait aussi des étudiants en médecine, des médecins, des philosophes et des hommes de lettres comme, par exemple, Adam Polewka : ils étaient pour la plupart de gauche, souvent des communistes engagés. C'est pour cela que « le café des plasticiens », ce berceau du théâtre CRICOT(1), était nommé « le café rouge ». Ils intervenaient souvent contre l'ordre des choses établi, contestaient leurs professeurs des beaux-arts (et les expositions officielles) et les critiques ainsi que les scènes traditionnelles. Or, Juliusz Osterwa, directeur du théâtre Słowacki, metteur en scène qui collaborait aussi avec le Théâtre National de Varsovie, leur était très bienveillant, assistait aux spectacles de CRICOT et même sa fille, Elżunia, y jouait parfois<sup>15</sup>. Les spectacles de CRICOT(1) étaient souvent improvisés, laissaient agir le hasard, engageaient le public. On parlait plutôt de séances scéniques<sup>16</sup> qui seraient l'opposé des spectacles tout prêts. La fable ne constituait souvent qu'une esquisse de l'action et la parole scénique passait à l'arrière-plan. Le texte, pour ainsi dire, devenait un prétexte à une expérimentation scénique, un procès théâtral, une aventure formelle, plastique, que traduisaient les décors, les costumes et les masques. Je cite une des pièces de Józef Jarema :

---

15 Cf. W.J. Dobrowolski, *Cricot i Poltea*, [dans :] *idem, Cyganeria i polityka*, Warszawa, 1964, p. 349, cité d'après : J. Mazur-Fedak, *Józef Jarema w międzywojennym teatrze*, op. cit., p. 66.

16 K. Fazan, *Cricot : efemeryczne sceny (re)formy*, op. cit., p. 190.

Même si – ce serait antinomique  
 Le vrai théâtre n'est que plastique !  
 La parole n'y est pas primordiale,  
 Elle y est, en vérité, plus qu'accessoire  
 À moins que ce ne soit la parole de CRICOT  
 Archiplastique sera la forme dramatique  
 Ses 50 masques – un magnifique boulot  
 Ce n'est possible que chez CRICOT  
 CRICOT – CRICOT – CRICOT – CRI – cot(e) – cocorico !<sup>17</sup>

### *Le vrai théâtre n'est que plastique*

La pièce considérée comme l'ouverture du théâtre CRICOT est le spectacle *L'arbre de conscience* de Józef Jarema. C'était une pièce, comme s'en souvient l'ancien acteur de CRICOT(1) Jerzy Lau, constituée d'une suite de scènes surréalistes qui regroupait, autour d'un arbre imaginaire dans le parc entourant la vieille ville de Cracovie, des personnages tels que Jehova, Adam et Ève, Éros et Muse. L'atmosphère surréaliste, comme le note Lau, était renforcée par les masques créés par Henryk Wiciński, dont les formes plastiques variées rajoutaient au spectacle des effets d'humour et de satire<sup>18</sup>. Les critiques parlant de cette inauguration mentionnent l'humour plastique et l'ambiance

---

17 « Chociażby – cóż z tego? / Nie ma teatru prócz plastycznego! / Słowo w teatrze to rzecz drugorzędna / A szczerze mówiąc – całkiem, całkiem zbędna, / Chyba, że jest to słowo cricotowe...! / ... w arcyplastycznej będzie dramat szacie : / Piędziesiąt masek – wspaniała robota – / Na takie rzeczy stać tylko CRICOTA / Cricot – Cricot – Cricot – Cri – cot – Kukuryku! », J. Jarema, *Herod i Ariowie*, [cité d'après :] J. Lau, *Teatr artystów CRICOT*, op. cit., p. 149, trad. JBB.

18 Cf. J. Lau, *Teatr artystów CRICOT*, op. cit., p. 47-48.

de joie et de fête. Sur la photo du spectacle de 1933, exposée au musée historique de Cracovie, on voit des personnages masqués : un personnage au centre – un homme ? une marionnette ? – en masque ovale en papier, un autre se cachant au fond, avec une moustache et un nez proéminent. Il y a aussi Éros qui n'a pas de masque mais porte un maquillage très fort<sup>19</sup>. Le tout était, selon les témoins, très coloré et faisait penser aux représentations de la *Szopka* traditionnelle. Cette intuition est confirmée par Józef Jarema lui-même qui dit :

Pour définir le style CRICOT, c'est-à-dire les moyens d'expression artistique, la forme de théâtralité, j'explique tout de suite que la conception de cette théâtralité découle de la tradition polonaise populaire de la *Szopka*. L'instinct du spectacle de ses acteurs, déguisés en Mort, Diable, roi Hérode, habillés des costumes traditionnels du Juif, des anges et des soldats, un véritable instinct de théâtralité, fondé sur des textes qui passaient de génération en génération, m'a beaucoup impressionné dans mon enfance.<sup>20</sup>

La tradition polonaise dont parle Jarema est très ancienne, elle remonte au Moyen Âge. Traditionnellement, durant la période de Noël, les habitants des villages se déguisaient en personnages de la Mort, du Diable, des Anges, des Soldats et traversaient les villages en jouant les scènes

---

19 Cf. à ce propos : K. Czerska, « Maski i lalki w teatrze Cricot », *Teatr Lalek*, 2019, n° 3-4, p. 10-18.

20 J. Jarema, *List do Jerzego Laua*, [cité d'après :] J. Lau, *Teatr artystów CRICOT*, *op. cit.*, p. 37, trad. JBB, cf. aussi K. Czerska, « Teatr Cricot – suma przybliżeń », *op. cit.*, p. 48.

de la naissance de Jésus, faisant la fête et chantant les chants traditionnels de Noël. Après, parallèlement, on en faisait le théâtre de marionnettes, représenté tout au long de l'année, avec souvent un contexte politique contemporain sous-jacent ou exposé ouvertement. Jarema explore ce champ d'inspiration : il monte une *szopka* intitulée *Herod i Ariowie* (*Le roi Hérode et les Aryens*) où il met en scène presque 20 masques créés par Maria Jarema, Zbigniew Pronaszko, Jonasz Stern et d'autres. Son idée est de s'arrêter à mi-chemin entre le théâtre de marionnettes et le théâtre de l'acteur. Les acteurs, en costumes noirs moulants, portent des masques. Ce sont pourtant des masques si grands et si lourds qu'il est impossible de les porter et de parler en même temps. Les acteurs ne parlent donc pas et leurs répliques sont prononcées par d'autres, cachés dans les coulisses. La pièce est dès lors décrite comme « un carnaval de masques vivants » et un spectacle de « têtes en papier qui bougent »<sup>21</sup>. L'intention n'est qu'illusoirement satirique. On est déjà en 1937. On parle des Aryens et des ghettos, et les têtes en papier qui bougent traduisent l'aveuglement des hommes au pouvoir devant la catastrophe à venir et exposent la gratuité de leurs actions et mouvements. La troisième partie de cette pièce a été intitulée « Nos colonies ». C'était une critique virulente des actions politiques de *Liga Morska i Kolonialna*

---

21 J. Lau, *Teatr artystów CRICOT*, op. cit., p. 144.

qui, à l'aube de la Guerre Mondiale, fantasmait sur les colonies polonaises. Je cite l'ouverture de la pièce, pour montrer que sa portée n'est pourtant pas satirique, mais existentielle :

PROLOGUE : C'est à vous, Monsieur, qui dirigez le crayon rouge / et faites que le mot et la langue bougent // [...] que j'adresse mon chant / de cette époque des ghettos / comme autrefois le poète invoquait les Muses [...].

L'HOMME (entre en scène un masque avec un trou imitant la bouche et un numéro inscrit : 1.959.621.938) : À votre service. Je vous attendais.

L'AUTEUR : Vous êtes ?

L'HOMME : Je ne suis plus digne d'être, je n'ai plus que mon ridicule, je m'appelle l'homme.

L'AUTEUR : H majuscule, sans doute ?

L'HOMME : L'orthographe n'a aucune importance dans mon budget moral. Je suppose que vous m'accepterez les bras ouverts. Car – est-il possible de trouver pour une *szopka* un personnage plus comique que moi ? Y a-t-il une chose plus drôle, plus intéressante ? Regardez-moi : je suis un nombre – un milliard neuf cent cinquante millions six cent vingt et un mille neuf cent trente-huit ! Si vous effacez le nombre, je cesse d'exister.

L'AUTEUR : Vous pensez que c'est intéressant et drôle ? Cher Monsieur, personne ne s'intéresse aujourd'hui à l'homme ! On ne remarque que ces parties du corps humain qui ont des fonctions vitales et sociales importantes : par exemple la main – *manus* qui *manum lavat*, ou le coude qui se fait de la place, le poing, le dos, l'équivalent de la tête au-dessous du dos, les parties génitales, les jambes fortes, mais avant tout le masque qui cache la sottise et le non-sens de notre visage, nécessaire pour être quoi que ce soit, pour être – tout court. C'est pour cela que dans ma *szopka* je ne donne voix qu'à ces fragments de l'être humain. Les autres : dans les coulisses ! Monsieur, nous n'avez pas de masque, vous n'êtes donc rien !<sup>22</sup>

---

22 « PROLOG : Panie, co władasz czerwonym ołówkiem / i moc posiadasz nad słowem i słówkiem / [...] / do ciebie śpiewam dziś, w epoce getta / jak do Muz niegdyś wezwanie poeta [...].

Je cite une partie importante de ce texte pour rendre compte du glissement qui s'est produit depuis le « masque de grenouille » cité au début, dont le caractère n'était que comique et plastique – glissement dû aux inspirations populaires et avant-gardistes – jusqu'au moment où le masque devient signifiant et son caractère satirique se transforme en réflexion amère sur l'époque et l'existence. La pièce suivante, montée un an après, ne fait que le

---

CZŁOWIEK (wchodzi tylko maska z otworem na usta – na masce liczba 1.959.621.938) : Do usług. Czekałem na pana.

AUTOR : Godność pańska?

CZŁOWIEK : Godność? O godności mojej dawno zapomniałem. Chcę panu zaofiarować moją – śmieszność. Nazywam się człowiek!

AUTOR : Zapewne przez duże C?

CZŁOWIEK : Ortografia nie odkrywa żadnej roli w moim moralnym budzecie. Przypuszczam, że przyjmie mnie pan z otwartymi rękami. Bo – czyż może pan znaleźć do szopki czasów dzisiejszych postać komiczniejszą niż ja? Czyż może być dzisiaj coś zabawniejsze, bardziej interesujące? Spójrz pan na mnie: jestem liczbą – miliard dziewięćset pięćdziesiąt milionów sześćset dwadzieścia jeden tysięcy dziewięćset trzydzieści osiem! Wymaż pan tę liczbę, a przestanę istnieć.

AUTOR : I to ma być interesujące i zabawne? Ależ – panie drogi – kogo dziś człowiek interesuje? Godne uwagi są tylko te szlachetne części ludzkiego organizmu, które mają życiowe i społeczne znaczenie: np. ręka, która rękę myje; łokieć, który umie się rozpychać; pięść, plecy, ekwiwalent głowy poniżej pleców, genitalia, mocne nogi, a przede wszystkim maska, którą zastępujemy niedorzeczność, niepraktyczność naszego własnego oblicza, aby czymś być, aby w ogóle być. Dlatego w szopce dopuszczam do głosu tylko te ważkie fragmenty ludzkiego jestestwa. Reszta – za kulisy... Panie nie ma maski, a więc nie ma pan twarzy, więc pan jest niczym! », A. Polewka, *Herod i Ariowie*, [cité d'après :] J. Lau, *Teatr artystów CRICOT*, op. cit., p. 146.

confirmer. Il s'agit de la pièce *Wyzwolenie* (*La libération*) de Stanisław Wyspiański, une pièce de 1902, écrite après le succès de *Wesele*. C'est après une des représentations de *Wesele* que Wyspiański a reçu de son public une couronne de fleurs avec le nombre 44 dessus. C'était une référence directe au chef-d'œuvre romantique *Dziady* d'Adam Mickiewicz où, dans une vision mystique, le grand poète prévoyait l'arrivée du Messie qui sauverait la nation polonaise. Dans *La libération* Wyspiański ridiculise un peu cette idée ; il met en scène le héros de *Dziady*, Konrad qui – je résume et simplifie l'action de la pièce – ne réussit pas à libérer les esprits de ses contemporains. Le choix de cette pièce pour la scène CRICOT(1) et sa lecture avant-gardiste constituent pour ce théâtre un moment décisif : il faut noter que c'est la pièce qui venait juste d'être montée par Juliusz Osterwa au Théâtre Słowacki à Cracovie (1935) et par Leon Schiller au Théâtre Polonais à Varsovie (1935), ces deux mises en scène faisant résonner – à contre-courant de l'intention de Wyspiański – des notes patriotiques et pathétiques. La réponse de CRICOT(1) est démasquante : Józef Jarema et Władysław Woźnik font ressortir du texte de Wyspiański une satire politique qui se cache dans un style romantique et patriotique. C'est ainsi que, au début de la pièce, Tadeusz Cybulski introduit le public au spectacle :



Le drame sur la scène se joue dans la boue de l'orgueil polonais, du rengorgement, de la pauvreté d'esprit polonaise, de son toxico-romantisme et ses criailles patriotiques. [...] Ils étaient dupes [...] les sérieux de nos mises en scènes « officielles » enveloppant dans le douteux sérieux du pathos ce qui était le sommet de l'ironie ardente dans cette *szopka* de fantoches polonais.<sup>23</sup>

Dans la mise en scène de CRICOT(1), c'est le passé, sous la forme du mythe national dévastateur, qui transforme les hommes vivants en fantoches. L'illustration de cette idée se voit sur la scène avec les masques, les mouvements scéniques et surtout deux personnages : l'archevêque-marionnette en masque de cire et costume noir et le personnage du Génie représenté par une boîte vide recouverte de toile de laquelle s'élève la voix de l'acteur – Tadeusz Hołuj – caché dedans. Le mythe et le symbole national deviennent un vide enveloppé de papier. Cette satire sur les marionnettes ambulantes a une portée amère : montée en 1938, elle sera l'avant-dernier spectacle de CRICOT(1) à Cracovie. La plupart des masques, des costumes, des photos des spectacles seront détruits ou perdus pendant la guerre. Ces spectacles vont pourtant revivre au théâtre CRICOT2. Comme je l'ai déjà mentionné, Tadeusz Kantor a choisi pour

---

23 « Dramat na scenie dokonuje się w bagnie polskiego napuszenia, sobiepanieństwa, polskiego frazesowiczowswa, polskich romantono-narkomanów i patriotycznych krzykaczy. [...] Dały się nabrać [...] reżyserskie powagi naszych scen "oficjalnych" ubierając w wątpliwą powagę patosu to, co jest szczytem gryzącej ironii w tej szopce polskich kukieł », T. Cybulski, [cité d'après :] J. Lau, *Teatr artystów CRICOT, op. cit.*, p. 165.

l'inauguration de son théâtre en 1956 le spectacle de Witkacy *Mątwą*, mis en scène par Kantor lui-même, avec les costumes de Maria Jarema. Le même spectacle a été joué en 1933 sur la scène de CRICOT1. Maria Jarema, ancienne collaboratrice et actrice du CRICOT(1), en créant les costumes pour le spectacle de Kantor, faisait directement référence aux costumes créés en 1933 par Henryk Wiciński. On voit ces ressemblances si l'on compare les réalisations de Maria Jarema et les projets de Wiciński qu'on a gardé (les photos du spectacle ont été perdues<sup>24</sup>). Les costumes et les masques créés par Wiciński – pour *Mątwą*, mais aussi pour *Sen Kini (Le rêve de Kinia)* étaient des chefs-d'œuvre d'art plastique<sup>25</sup>. Ils ne servaient pourtant pas de décor mais rendaient compte de la nature des personnages : des êtres coupés en deux, créatures grotesques, dédoublées, déformées, absurdes :

L'effet obtenu – comme le dit Katarzyna Fazan – est complètement dépourvu de psychologie traditionnelle et de rationalité. Or, les opérations formelles ont fait surgir du drame son noyau problématique, c'est-à-dire la catastrophe, l'existence démenée, une profonde cassure qui relève de l'insuffisance des moyens d'expression artistique, le drame des sens métaphysiques perdus. Les péripéties des héros et les dilemmes de forme y font un.<sup>26</sup>

---

24 Cf. K. Fazan, *Cricot : efemeryczne sceny (re)formy*, op. cit., p. 201.

25 Pour en savoir plus référez-vous à K. Czerna, *O kilku eksperymentach w teatrze Cricot (Henryk Wiciński i Maria Jarema)*, [dans :] *Grupa Krakowska 1932-1937*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław, 2018, p. 170-173.

26 *Ibidem*, p. 203.

Le geste plastique devient un geste opératoire de réflexion sur l'existence, instrument dont se servira si justement Tadeusz Kantor, comme l'explique Gaella Le Grand :

Le rituel de la scène kantorientte, après la guerre, [...] possède déjà ses instruments [...] ; la réflexion sur la matière [est] servie par la création des costumes, par l'intrusion des mannequins et des marionnettes qui sont autant de parades à la chair, autant de tentatives pour défier les contours de l'enveloppe humaine, et faire côtoyer vivant et non-vivant, réalité et illusion.<sup>27</sup>

Tout cela fait naître ensuite le « Théâtre Informel » (1961), le « Théâtre zéro » (1963), le « Théâtre de la Mort » (1975) et les idées de « l'UR-MATIERE », d'objets tout prêts/esthétiques/accessoires, de MULTI-ESPACE et beaucoup d'autres idées que Kantor puise, entre autres, dans l'héritage de CRICOT(1). Le parcours du théâtre CRICOT partant du cirque, passant par le théâtre amateur, la satire, jusqu'aux annonces du théâtre existentiel, se reflète dans le traitement des objets scéniques, dont les masques et les costumes – comme je viens de le démontrer – constituent des éléments centraux<sup>28</sup>.

Date de réception de l'article : 12.11.2021

Date d'acceptation de l'article : 04.01.2022

---

27 G. Le Grand, *Juste devant le Miroir*, [dans :] [s.n.], *Kantor et après*, Catalogue d'exposition, Orléans, 2000, p. 2.

28 Certaines erreurs factuelles et bibliographiques de cet article ont été corrigées selon des remarques et commentaires pour lesquels l'auteure remercie Karolina Czerska.

## bibliographie

Chollet J., « LA CLASSE MORTE, Tadeusz Kantor », [https://www.universalis.fr/encyclopedie/la-classe-morte/#i\\_97655](https://www.universalis.fr/encyclopedie/la-classe-morte/#i_97655).

Czerska K., *Od Cricot do Cricot2. Awangardy teatralne Józefa Jaremy i Tadeusza Kantora*, [dans :] Kornhauser J., Szumna M., Kmiecik M. (dir.), *Awangarda i krytyka. Kraje Europy środkowej i wschodniej*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015.

Czerska K., *Paryż na użytek teatru Cricot. Kilka punktów odniesienia*, [dans :] Czerska K. (dir.), *Cricot idzie*, Kraków, CRICOTEKA, 2018.

Czerska K., *O kilku eksperymentach w teatrze Cricot (Henryk Wiciński i Maria Jarema)*, [dans :] *Grupa Krakowska 1932-1937*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław, 2018.

Czerska K., « Maski i lalki w teatrze Cricot », *Teatr Lalek*, 2019, n° 3-4.

Czerska K., « Teatr Cricot – suma przybliżeń », *Didaskalia*, 2019, n°153.

Fazan K., *Cricot : efemeryczne sceny (re)formy*, [dans :] Czerska K. (dir.), *Cricot idzie*, Kraków, CRICOTEKA, 2018.

Lau J., *Teatr artystów. Cricot*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1967.

Le Grand G., *Juste devant le Miroir*, [dans :] [s.n.], *Kantor et après*, Catalogue d'exposition, Orléans, 2000.

Mazur-Fedak J., *Józef Jarema w międzywojennym teatrze*, Kraków, Universitas, 2008.

## abstract

### The Mask at the CRICOT1 Theatre: From the Pictorial to the « Operative » Gesture

The aim of this paper is to describe the beginnings, rather unknown, of the CRICOT theatre and to demonstrate the evolution which took place between the first show of CRICOT1 and the last piece performed in 1938. Focusing on the manners of treating the scenic object, the scenography, the costumes and the masks, the paper analyses the transformation of the amateur theatre: artistic, satirical, visual and comic into quasi-professional theatre, carrying an existential message. Message to be developed afterward by the world-famous collective, reformer of the European stages: Tadeusz Kantor's CRICOT2.

## keywords

mask, theatre, CRICOT1, Jarema, Kantor

## mots-clés

masque, théâtre, CRICOT1, Jarema, Kantor

## jadwiga bodzińska-bobkowska

Jadwiga Bodzińska-Bobkowska, philologie romane (MA) et culture studies (BA). Enseignante de FLE, enseignante-chercheuse à l'Université de Gdańsk (Pologne) et traductrice. Dans son travail scientifique elle s'occupe des espaces frontaliers des arts, des cultures et des identités. En 2021 elle a soutenu une thèse sur l'œuvre littéraire de Bruno Durocher/Bronisław Kamiński en mettant l'accent sur le rôle de la pratique scripturale dans les stratégies identitaires élaborées par l'auteur.

ORCID : 0000-0002-1205-4386



## SEBASTIAN ZIÓŁKOWSKI

chercheur indépendant

Angoisse(s) salacrienne(s). Réappropriation de motifs expressionnistes dans *L'Archipel Lenoir* et *Histoire de rire* d'Armand Salacrou

L' 'hétérogène production dramatique d'Armand Salacrou (1899-1989) est indubitablement influencée par les avant-gardes européennes du début du siècle. À notre sens, elle acquiert sa relative cohérence une fois inscrite dans le contexte de l'expressionnisme européen, fait communément ignoré mais déjà relevé dans le cadre d'articles ou esquisses <sup>1</sup>. Un trait capital de cette dramaturgie s'en dégage de manière significative : le théâtre salacrien est littéralement inondé par l'angoisse métaphysique <sup>2</sup>, présente avec plus ou moins d'insistance dans toutes ses pièces. Tous les personnages salaciens se distinguent par une espèce d'inquiétude et d'instabilité existentielles ne cessant de les harceler tout au long de leur

---

1 Voir par exemple : S. Ziółkowski, « Le temps et l'espace dans *l'Inconnue d'Arras* d'Armand Salacrou. À la recherche des traces de l'expressionnisme dramatique », [dans :] *Romanica Cracoviensia*, 2020, vol. 20, n° 1.

2 Voir à ce titre : J. Van den Esch, *Armand Salacrou. Dramaturge de l'angoisse*, Paris, Temps présent, 1947.



parcours à travers une existence absurde et hostile. Il est évident que les ressassements métaphysiques ainsi que l'incessant questionnement du sens même de l'existence ne sont pas une découverte du XX<sup>e</sup> siècle. L'on pourrait même avancer que de manière générale ils sont le fondement de toute littérature. Cependant, dans deux drames de Salacrou, à savoir dans *L'Archipel Lenoir* (1947)<sup>3</sup> et dans *Histoire de rire* (1939)<sup>4</sup>, le tragique de l'existence est rendu grâce à un enchevêtrement ingénieux d'accents tragiques et comiques. Ceci concorde d'ailleurs parfaitement avec le caractère global du théâtre salacrien dans lequel « l'abondance du comique rivalise [en permanence] avec celle du tragique »<sup>5</sup>. Dans le présent article, nous nous proposons d'examiner dans quelle mesure cette approche particulière du problème de l'angoisse dans le théâtre salacrien témoigne d'une réappropriation de plusieurs motifs du drame expressionniste.

En ressassant l'angoisse provoquée par l'absurdité du passage de l'homme sur la terre, l'œuvre

---

3 *L'Archipel Lenoir* a été représenté pour la première fois au Théâtre Montparnasse le 8 novembre 1947.

4 *Histoire de rire* a été représenté pour la première fois au Théâtre de la Madeleine le 22 décembre 1939.

5 I. T. Labendz, *L'angoisse derrière le masque grinçant : Salacrou et le théâtre de l'humour noir*, thèse, Ontario, Université McMaster, 1971, p. 1.

dramatique conçue dans l'esthétique expressionniste acquiert sa pesanteur philosophique particulière. Elle atteste dans le même temps d'une redéfinition catégorique de nombre de paramètres dramatiques tels que l'espace-temps ou la *mimèsis*, elle prône la non-linéarité de l'intrigue, la représentativité, ou encore un antiréalisme outrancier. Une profonde crise ontologique et épistémologique constitue son origine et son aboutissement. La mystique angoissée du Suédois August Strindberg (1849-1912) n'était-elle pas déjà un expressionnisme *in statu nascendi* ? Selon cette mystique strindbergienne, « les personnages privés de psychologie gratuite et transformés en monstres aliénés sont pour l'auteur suédois le meilleur moyen de représenter sans artifice la condition humaine. Le constat est pessimiste : les hommes, qui ne font que se mentir et se mutiler les uns les autres, sont à jamais condamnés à répéter les erreurs du passé et à errer seuls sur une terre [...] où le lien [...] avec Dieu [...] est coupé »<sup>6</sup>.

L'ombre de l'angoisse planant sur l'œuvre de Salacrou implique d'importantes conséquences pour la structure et l'esthétique du texte dramatique. Dans un premier temps, nous y observons

---

6 S. Bourkia, « *La Sonate des spectres* d'August Strindberg. Un expressionnisme d'avant-garde », [dans :] *Langues et littératures*, 2016, vol. 25, p. 35.

l'intromission inopinée et, pourrait-on dire, forcée de considérations philosophiques reflétant le tragique de l'individu là où l'on s'y attendrait le moins. Ainsi une conversation en apparence banale peut-elle subitement donner lieu à toutes sortes de péréoraisons sur les dilemmes ontologiques immémoriaux. De fait, « les personnages salacriens, dont les meilleurs exemples sont les membres de la famille Lenoir, sont des solitaires à cause de leur égoïsme et de leur indifférence en ce qui concerne le bien-être des autres. Ils se résignent souvent à cette solitude afin d'apaiser leur peur innée d'une confrontation avec leurs égaux »<sup>7</sup>.

Reprenons, à titre d'illustration, un passage de *L'Archipel Lenoir*, pièce emblématique occupant une place de choix dans le théâtre de Salacrou et dépeignant avec ingéniosité la décrépitude morale de l'individu et la désagrégation de la société embourgeoisée. La trame semble banale. L'honneur de l'illustre famille Lenoir, connue pour la commercialisation industrielle de sa fameuse liqueur, est entachée par un retentissant procès que la justice pense intenter au Grand-Père, figure autant comique que tragique. L'origine du drame familial est bouleversante et gênante : un viol

---

7 I.-T. Labendz, *L'angoisse derrière le masque grinçant : Salacrou et le théâtre de l'humour noir*, op. cit., p. 4.

(évoqué de manière voilée comme « outrages à la pudeur »<sup>8</sup>) commis par ce riche entrepreneur sur la fille d'un ouvrier démuné, âgée d'à peine dix-sept ans. La comparution devant une cour d'assises est par conséquent inévitable. Cependant, les membres de la famille Lenoir ne déclarent pas forfait :

LE PRINCE : Résumons-nous : le procès est inévitable et vous voulez l'éviter ?

LE GRAND-PÈRE : Voilà !

LE PRINCE : Alors, la solution est simple !

LE GRAND-PÈRE : Simple ?

LE PRINCE : Elle évite le procès et M. Lenoir n'ira pas en prison.

LE GRAND-PÈRE : Vous êtes magnifique ! (*Aux autres.*) Là, Bobo est magnifique !

VICTOR : Quelle est cette solution ?

LE PRINCE, *glacé* : C'est la mort de M. Paul-Albert Lenoir.

LA PRINCESSE, *dans un silence* : Bobo !

LE GRAND-PÈRE, *essaie de rire, puis hurlant* : Valentine ! Valentine !

LE PRINCE : Non, Monsieur Lenoir, vous n'êtes pas dans un cauchemar. À moins que vous ne considériez la vie, l'ensemble de notre existence, le passage de l'homme sur la terre, comme un cauchemar. Alors, là, nous sommes tous en plein cauchemar depuis l'instant où nous avons compris que nous étions vivants. Vous souvenez-vous, monsieur Lenoir, de l'instant précis où, tout à coup, petit garçon, vous avez eu cette révélation : « Je suis un vivant, j'aurais pu ne pas exister, et je vais mourir. » Non ? Moi, si. Et je me suis évanoui. C'était une charge intolérable sur les épaules de ce petit enfant.<sup>9</sup>

---

8 A. Salacrou, *L'Archipel Lenoir*, [dans :] *Histoire de rire suivi de l'Archipel Lenoir. Théâtre*, Paris, Gallimard, 1948, p. 127.

9 *Ibidem*, p. 133.

Comme ceci a été annoncé *supra*, l'introduction d'un énoncé ressassant des dilemmes existentiels prégnants à l'intérieur d'un échange verbal banal et hautement ironique, semble forcée et mal à propos, engendrant ainsi un effet d'incongruité et de surprise. L'apparition d'un discours touchant à des sujets d'une gravité cardinale suivant des échanges ironiques voire comiques constitue un procédé avisé. De fait, l'attention du lecteur/spectateur se trouve attirée sur l'énoncé donné, conditionnant la réception de l'œuvre.

Une profonde inquiétude, si ce n'est un désespoir métaphysique, est en quelque sorte voilée par l'humour corrosif dont regorge *L'Archipel Noir*, et, plus largement, toute la dramaturgie salacrienne. Car chez notre auteur un profond nihilisme se cache d'ordinaire derrière un rire grinçant. Comme le rappelle Labendz, « pris entre un monde onirique et l'absurde réalité de son milieu, le héros "noir" devient de moins en moins humain jusqu'à ce qu'il ressemble à un animal ou à un automate. Se laissant entraîner dans sa situation, il assume le rôle d'une créature ridicule, et ne rit qu'afin de supporter sa réalité »<sup>10</sup>.

Dans le dernier énoncé du passage cité les masques tombent, le Prince oublie sa langue de

---

10 I.-T. Labendz, *L'angoisse derrière le masque grinçant : Salacrou et le théâtre de l'humour noir*, op. cit., p. 5.

bois et parle sans détour, sans rien cacher de ses convictions les plus profondes. Ceci amplifie la pesanteur philosophique de ses paroles. Le désenchantement résonant dans le discours du Prince est d'ailleurs révélateur de la typologie des caractères des (anti-)héros de *L'Archipel*. Le fait que les membres de la famille Lenoir soient des êtres dénaturés et dénués de tout scrupule reste de première importance pour la compréhension du drame. Pour eux, aucun lien familial n'est sacré et ils sont capables d'aller jusqu'à souhaiter, sans la moindre trace de remords, la mort de leur père au nom de la préservation du prestige social de la famille :

LE PRINCE : *qui assis de côté observait le grand-père. Chut ! Il dort.*

ADOLPHE : Il dort ? C'est un comble !

MARIE-THÉRÈSE : C'est son heure, pauvre papa ! Ah ! S'il pouvait rester toujours ainsi !

HORTENSE : Je vais faire une prière pour qu'il ne se réveille pas.

LE PRINCE : Croyez-vous qu'une prière suffira ?

VICTOR : On ne peut tout de même pas le tuer !

LE VICOMTE : Pourquoi pas ?

VICTOR : Eh bien ! Mon garçon ! Dites que notre génération est démodée, arriérée, routinière, pas dans le train, mais c'est une coutume, dans notre région, de ne pas tuer les vieillards. L'usage veut qu'on les laisse vieillir jusqu'au bout.<sup>11</sup>

L'on ne pourrait mieux rendre la déchéance morale de cette famille respectée. Dans l'optique

---

11 A. Salacrou, *L'Archipel Lenoir*, op. cit., p. 146.

des membres du clan Lenoir, la seule entrave à la réalisation de leurs désirs meurtriers est la tradition douteuse de « ne pas tuer les vieillards », coutume toujours respectée dans cette société « démodée » et « arriérée ». Ceci reste une analogie significative car, « le théâtre expressionniste se caractérise par une vision pessimiste du monde qui provoque un engagement personnel chez le dramaturge et le pousse à violemment rejeter l'ordre social et moral. L'Homme nouveau doit s'élever contre la société bourgeoise, une classe sociale conservatrice, répressive et rigide souvent personnifiée par la figure du père. Dans les pièces expressionnistes, ce dernier est souvent trahi par sa femme et rejeté par ses enfants »<sup>12</sup>.

Par la profondeur de la peinture du mal, le drame de Salacrou s'éloigne notablement d'une comédie de mœurs traditionnelle et se dirige vers un drame quasi-métaphysique, proche de l'expressionnisme. Comme le remarque pertinemment Labendz, les protagonistes de ce théâtre paraissent, « entourés d'un néant impénétrable qu'ils essayent de franchir en feignant leur certitude, les protagonistes des pièces de Salacrou n'ont pas de guides. Prisonniers d'un destin, ils suivent

---

12 S. Bourkia, *La Sonate des spectres d'August Strindberg*, op. cit., p. 24.

leur destin aveuglément et souvent ils ne lancent qu'un rire incisif pour calmer leur angoisse universelle. Certains personnages salacriens comme les membres du clan Lenoir deviennent des monstres débridés de tous sentiments humains »<sup>13</sup>.

Salacrou semble vouloir se manifester en tant que penseur désabusé et projeter sur la couche textuelle ses propres appréhensions et doutes. Ce procédé témoigne d'un surinvestissement du drame de l'instance auctoriale. De fait, l'auteur ne cesse de se manifester et de faire voir ostensiblement l'amertume de ses vues sur la précarité de l'individu emprisonné dans une société en déchéance. Cette précision semble d'autant plus fondée que l'auteur de *L'Archipel Lenoir* ne s'abstient pas d'insister sur le caractère hautement autobiographique de sa production dramatique. « Salacrou remarqua dans une entrevue que son théâtre fut la réflexion de son angoisse personnelle »<sup>14</sup>. Ladite réflexion pourrait d'ailleurs être entendue doublement : comme étant la réflexion de l'angoisse qui obsède le dramaturge, son reflet, mais aussi une réflexion, voire une méditation sur cette angoisse. Yvonne Labendz rappelle qu'« enfant unique, l'auteur sentit dès sa jeunesse les

---

13 I.-T. Labendz, *L'angoisse derrière le masque grinçant : Salacrou et le théâtre de l'humour noir*, op. cit., p. 4.

14 *Ibidem*, p. 13.



douleurs d'une certaine solitude qui allait le hanter durant toute sa vie. Il transféra cette peur de la solitude aux personnages de son œuvre. "À travers tous mes personnages, je ne pense qu'à moi" [propos cités par Labendz] »<sup>15</sup>. Et ceci rappelle également l'héritage du drame expressionniste car, « héritée du romantisme, l'autobiographie trouve ses lettres de noblesse dans la littérature expressionniste et particulièrement dans le théâtre [...]. Les expressionnistes surinvestissent leurs personnages de leur propre esprit et ceci parce que, comme le dit Strindberg, on ne peut pas vraiment connaître l'âme d'autrui et que la seule âme à connaître ne peut être que la nôtre »<sup>16</sup>.

Pour rendre compte des ressassements philosophiques qui le tourmentent, le dramaturge met dans la bouche de ses personnages des paroles attestant de son obsession de la contingence de l'être humain, et de sa totale insignifiance. « Je suis un vivant, j'aurais pu ne pas exister, et je vais mourir » : ces paroles déjà citées du Prince devraient être rappelées chaque fois qu'on parle de la métaphysique salacrienne. Comme l'avance

---

15 *Ibidem*, p. 13-14.

16 T. Kaczmarek, *Le personnage dans le drame français face à la tradition de l'expressionnisme européen*, Łódź, Wydawnictwo UŁ, 2010, p. 102.

très pertinemment Ewa Barańska en réfléchissant sur le temps dans le drame salacrien, « à travers toutes ses pièces, Salacrou nous fait contempler le temps qui passe et dont le courant impitoyable emporte l'homme comme une feuille, en lui faisant comprendre toute son insignifiance »<sup>17</sup>. Le personnage de ce théâtre se soulève donc plus largement contre la mort, comme en témoignent ces propos violents du Prince :

Certes, dans un certain sens, tout le monde est responsable de tout. Même une mère qui met au monde un enfant est déjà responsable de sa mort, puisqu'elle sait qu'un jour, cette créature doit mourir. Et cet enfant devenu très vieux peut dire : « J'accuse ma mère de ma mort, car si je n'avais pas vécu, je n'aurais pas eu à connaître l'horreur de la mort ». <sup>18</sup>

À travers de pareils énoncés, c'est la voix de l'auteur lui-même qui semble rappeler à tout lecteur enthousiasmé l'amertume de ses vues. La vive intervention du Prince que nous avons citée fait de lui le porte-parole du désenchantement de notre dramaturge. Parfois même la simple utilisation d'un proverbe peut provoquer une réflexion existentielle d'une acuité inattendue :

---

17 E. Barańska, « Le temps et l'espace dans le théâtre de Salacrou », [dans :] *Roczniki Humanistyczne*, Lublin, Wydawnictwo KUL, 1985, p. 111.

18 A. Salacrou, *L'Archipel Lenoir*, *op. cit.*, p. 183.

LE VICOMTE : L'arrivée de Guillaume est un miracle. Dieu soit loué !

LA PRINCESSE : Dieu soit loué ? Pour des petits détails peut-être. Mais pas pour l'ensemble. Car, pour l'ensemble, ne trouvez-vous pas, Bobo, que Dieu a raté son affaire ? <sup>19</sup>

La juxtaposition d'une formule religieuse et proverbiale (« Dieu soit loué ! ») et du questionnement de la perfection de l'œuvre divine produit une impression forte, mais pourrait dans le même temps déclencher l'hilarité. De fait, « maintes fois les problèmes de ces personnages semblèrent énormes et parfois leurs joies masquèrent leurs ennuis momentanément. Cependant, comme les personnages ne furent que de petits points obscurs dans un macrocosme turbulent et inconsistant, leur désarroi parut souvent ridicule » <sup>20</sup>.

Mais, d'autre part, comme nous l'avons fait observer, cette inadéquation du style et de la tonalité dans ces deux échanges met encore plus en évidence le drame de l'existence sans oublier, pour autant, de souligner son côté purement farcesque et absurde. Or l'insistance sur des accents philosophiques tragiques et la manifestation arbitraire de la voix de l'auteur correspondent au principe fondamental de l'art expressionniste, celui

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 175.

<sup>20</sup> I. T. Labendz, *L'angoisse derrière le masque grinçant : Salacrou et le théâtre de l'humour noir*, op. cit., p. 21.

d'irradiation du moi <sup>21</sup> selon lequel « le moi de l'auteur-démiurge irradie dans toute son œuvre, en s'infiltrant dans les moindres détails de son drame » <sup>22</sup>. Mais en vue de le révéler, il est incontournable de recourir à une analyse minutieuse du texte en se penchant sur des énoncés qui, en apparence, resteraient sans signification aucune quant à l'appréciation de l'esthétique dramatique. D'autre part, comme il est aisé de s'en apercevoir, l'examen d'un texte à la lumière de l'expressionnisme implique sinon l'abandon, du moins un nuancement poussé de la stricte division censée indépassable, et tellement prêchée au cours du XX<sup>e</sup> siècle, devant s'opérer entre l'œuvre d'une part et le vécu de l'auteur de l'autre.

Le drame salacrien est également hanté par un pressentiment de l'écroulement de l'ordre social bâti sur la suprématie bourgeoise. Salacrou ne cesse dans ses œuvres de fustiger les iniquités de la société embourgeoisée, il l'attaque à travers une ridiculisation outrancière des protagonistes appartenant à cette couche sociale sclérosée, quoique toujours privilégiée et influente. L'hostilité de notre auteur à l'égard d'un ordre social apparemment

---

21 G. Szewczyk, *Strindberg jako prekursor ekspresjonizmu w dramacie*, Katowice, Wydawnictwo UŚ, 1984.

22 T. Kaczmarek, *Le personnage dans le drame français face à la tradition de l'expressionnisme européen*, op. cit., p. 103.

inamovible est rendue justement dans *L'Archipel Lenoir* où nous faisons la connaissance d'une famille rongée par le mal et en proie à des relativisations morales de toutes sortes.

L'expression de l'atomisation totale régnant au sein de cette famille respectée dans les salons ainsi qu'une peinture suggestive de la décrépitude des mœurs produisent un effet saisissant. Lorsque l'estime dont jouit la famille se trouve entachée et remise en question par un acte criminel irréfléchi commis par le Grand-Père, ses proches n'hésitent pas à l'inciter au suicide afin de préserver *in extremis* leur position sociale. Ils essayent ainsi, tels les protagonistes des drames de Strindberg ou ceux d'Henri-René Lenormand, de commettre un « meurtre psychique », en instillant au protagoniste des idées morbides qui le désagrègent. Le concept de meurtre psychique devrait être compris, pareillement à celui dépeint dans les drames strindbergiens, comme « la capacité que possède le protagoniste le plus fort d'anéantir en pensée le plus faible [...]. Le combat du fort contre le faible devient une lutte intérieure, les personnages apparaissent comme des émanations d'une seule et même conscience déchirée – bref, on n'est plus dans le domaine de l'intersubjectif, mais dans celui de l'intrasubjectif »<sup>23</sup>.

---

23 J. Pailler, « Les parents terribles chez Strindberg », [dans :] *Labyrinthe*, 2011, vol. 9, p. 46.

Dans *L'Archipel Lenoir*, les discours des plus répréhensibles moralement sont accompagnés d'insistantes évocations du nom de la Grand-Mère défunte ainsi que d'invocations à Dieu, la fausse dévotion étant grossie jusqu'aux extrêmes par Salacrou, tout comme par les expressionnistes. La mise à nu de l'hypocrisie et du sans-gêne de cette famille caricaturale y gagne en force d'évocation. Par ailleurs, le fait que le fautif dans cette intrigue quasi ubuesque soit une personne âgée est emblématique car dans le théâtre salacrien, « la vieillesse est un temps où tout nous quitte : beauté, santé, force, intelligence. Elle correspond à la laideur, à la décrépitude, au gâtisme. Mais plus terribles semblent à Salacrou la solitude et la certitude de la fin »<sup>24</sup>. De fait, Salacrou affirmait lui-même : « l'image de la vieillesse, depuis quelques années m'est insupportable. Elle m'humilie [...]. Cette dégringolade assez lente vers la décrépitude, c'est l'horreur de la torture avec ses offenses, ses humiliations, et l'abrutissement »<sup>25</sup>. L'attribution d'actes répréhensibles à un protagoniste âgé, au fondateur de la famille, ne participe-t-elle pas de son humiliation, de sa dégradation aux yeux de tout son entourage ? Ne lui ôte-t-elle pas toute

---

24 E. Barańska, *Le temps et l'espace dans le théâtre de Salacrou*, op. cit., p. 117.

25 A. Salacrou, *Les idées de la nuit*, Paris, Fayard, 1960, p. 238.

son autorité ? Et n'est-elle pas la projection de la conscience meurtrie du dramaturge ou celle de sa plus profonde angoisse métaphysique concernant la vieillesse et le dépérissement de l'être humain ?

Les liens conjugaux, eux aussi, sont dans les drames salacriens ridiculisés et dépourvus d'authenticité. L'amour n'est plus du tout compris comme un sentiment rehaussant l'homme, mais plutôt comme l'instrument des tourments que s'infligent réciproquement les époux. Dans *Histoire de rire*, Adé trompe son mari car ce dernier consacre chaque jour une heure en exclusivité à son meilleur ami de jeunesse. Elle en est offusquée, estime que le mari lui manque de considération et part avec son amant, pour revenir au bout de quelques semaines de séparation comme si de rien n'était. D'ailleurs l'adultère occupe une place capitale dans la dramaturgie salacrienne. Comme le systématise Anne Ubersfeld : « L'un des leitmotifs du théâtre de Salacrou, c'est la dégradation de l'amour qui se résout en petites coucheries, en adultères mesquins. L'horreur charnelle de Salacrou pour l'adultère, ce cri de révolte qui s'élève de son théâtre ne sont qu'un des aspects de son horreur de toute dégradation. Mais si les douleurs de la trahison amoureuse sont une des grandes tortures de la vie humaine, Salacrou nous en dit assez pour que nous comprenions bien que ce n'est pas la

nature humaine qui est incapable d'amour : le procès n'est pas fait à l'amour, mais aux conditions qui sont les siennes dans cette société »<sup>26</sup>.

Le départ d'Adé n'est pas définitif et elle perçoit les tortures psychiques et spirituelles infligées à Gérard comme un jeu morbide, le mensonge étant nécessaire à l'accomplissement de ses desseins provocateurs. En échafaudant ses projets haineux, Adé, telle la protagoniste d'un drame expressionniste, s'exclame dans un monologue quasi strindbergien :

Voici, Gérard, mon dernier souvenir, ma photo sans cadre, toute prête à être déchirée. Ils sont si pathétiques les doigts d'un homme qui déchirent la photo de la femme qu'il a aimée. Comme je voudrais être présente pour te voir souffrir de mon absence. Pauvre Gérard. (*À la photo.*) Et moi, comment va-t-il me déchiqueter ? Mélancolique ? Ou avec colère ? En criant ? En pleurant ? Oh ! comme tu vas pleurer, Gérard.<sup>27</sup>

La figure du mari se trouve ridiculisée, l'homme est dépourvu de toute dignité et toute authenticité ; il est un être flasque et impotent, symbolisant la face hypocrite de la société bourgeoise. L'image de la femme machiavélique, pour sa part, est très proche de la peinture strindbergienne des caractères féminins : « Conformément aux idées

---

26 A. Ubersfeld, « Salacrou : un théâtre du scandale », [dans :] *La pensée : revue du rationalisme moderne*, 1961, n° 100, p. 76.

27 A. Salacrou, *Histoire de rire*, [dans :] *Histoire de rire suivi de l'Archipel Lenoir. Théâtre*, Paris, Gallimard, 1945, p. 15-16.



de Schopenhauer, l'expressionnisme n'épargne pas les femmes, souvent dépeintes à l'image d'Ève ou de Salomé, des manipulatrices nées pour victimiser l'homme. Les relations maritales et amoureuses sont vues de manière très cynique, et c'est bien ce que l'on perçoit chez Strindberg, une misogynie qui transparait à travers cette "haine des sexes" qu'affectionne Nietzsche, l'ami intime de l'auteur »<sup>28</sup>.

Ici, l'angoisse est provoquée, fait évident, par l'écroulement des fondements d'une existence orchestrée par les liens familiaux, le mariage et la fidélité. Le sentiment de stabilité se volatilise aussitôt apparu et il ne reste plus qu'un monde chaotique et axiologiquement désordonné dans lequel les grandes valeurs deviennent des concepts vides, des étiquettes que l'on peut se coller à volonté. D'une manière bien suggestive, la pièce salacrienne s'approprie de la sorte un motif par excellence expressionniste, à savoir celui de « la bataille des cerveaux ». Aussi dans les pièces imprégnées d'expressionnisme, les dissentiments entre les époux revêtiront-ils des allures de luttes cérébrales ou intellectuelles dans lesquelles l'on tâche d'affaiblir l'adversaire par le biais de ruses,

---

28 S. Bourkia, *La Sonate des spectres d'August Strindberg*, op. cit., p. 25.

manipulations psychiques, complots machiavéliques. Comme l'affirme Strindberg, précurseur et *spiritus movens* du mouvement, « je n'envisage plus le combat social, la lutte séculaire entre classes supérieures et inférieures. Mais cette guerre rangée que se livrent perpétuellement les hommes en tant qu'individus : la lutte des cerveaux »<sup>29</sup>. Et comme le remarque Tomasz Kaczmarek, le combat des cerveaux, « ne se manifeste pas d'une manière ostentatoire, ce qui ne signifie pas que les dévastations qu'il provoque sont moins cruelles. Au contraire, le sadisme mental se révèle souvent de façon quasi inoffensive : une simple boutade, un geste ou une allusion peuvent humilier ou blesser. Cette lutte sans merci ne passe donc pas par l'action du corps à corps, par le recours à la violence physique, mais elle vise tout de même à la suppression de l'ennemi »<sup>30</sup>.

Ceci se matérialise très exactement, nous l'avons observé, dans *Histoire de rire*. Pourtant, comme c'est le cas dans ledit drame, il arrive souvent que ces époux-ennemis, tout en se détestant et se nuisant inlassablement, ne puissent plus vivre l'un sans l'autre. Ils sont, en quelque sorte,

---

29 Cité par T. Kaczmarek, *Le personnage dans le drame français face à la tradition de l'expressionnisme européen*, op. cit., p. 139.

30 *Ibidem*.

forcés à vivre ensemble<sup>31</sup>. Il s'agit donc d'un enfer conjugal qui perdure malgré tous les facteurs extérieurs et qui enferme les personnages dans le cercle vicieux de leur malheur. C'est également ainsi qu'est mise en relief la dérégulation de ces individus désemparés. Face à son drame personnel, Gérard conclut désillusionné :

Mais je ne suis pas triste. J'ai simplement découvert, après des millions d'hommes, depuis que le monde est monde, que nous sommes beaucoup plus malheureux dans le malheur qu'heureux dans le bonheur. Sur la Terre, l'Enfer est beaucoup plus perfectionné que le Paradis. Sur la Terre le Paradis doit être dirigé par de vieilles dames convenables, l'Enfer par des jeunes, pleins d'activité, d'invention, d'entrain et qui ne manquent pas de raffinement.<sup>32</sup>

En nous appuyant sur les exemples et analyses évoqués ci-dessus, nous pouvons constater que les deux pièces revisitées instaurent une peinture caricaturalement déformée d'une société corrompue, l'exagération et l'incongruité de certaines répliques ou actes des protagonistes assumant une fonction réceptive et suggérant une portée sociocritique de l'œuvre. En plus, l'importance de l'instance auctoriale (exploitation du procédé

---

31 Indiquons au passage que l'exploitation de ce motif expressionniste est à retrouver notamment dans les drames pré-expressionnistes emblématiques d'August Strindberg : *Danse de mort* (1890), *Camarades* (1886) ou *Le Père* (1887).

32 A. Salacrou, *Histoire de rire*, op. cit., p. 52.

d'irradiation du moi), la réalisation des concepts du meurtre psychique ou celui de la bataille des cerveaux sont autant de facteurs qui permettent de considérer les drames salacriens comme profondément influencés par la tradition de l'expressionnisme dramatique.

Date de réception de l'article : 10.01.2022

Date d'acceptation de l'article : 20.02.2022

## bibliographie

Barańska E., « Le temps et l'espace dans le théâtre de Salacrou », [dans :] *Roczniki Humanistyczne*, Wydawnictwo KUL, Lublin, 1985.

Bourkia S., « La Sonate des spectres d'August Strindberg. Un expressionnisme d'avant-garde », [dans :] *Langues et littératures*, 2016, vol. 25.

Kaczmarek T., *Le personnage dans le drame français face à la tradition de l'expressionnisme européen*, Łódź, Wydawnictwo UŁ, 2010.

Labendz I.-T., *L'angoisse derrière le masque grinçant : Salacrou et le théâtre de l'humour noir*, thèse, Université McMaster, Ontario, 1971.

Pailler J., « Les parents terribles chez Strindberg », [dans :] *Labyrinthe*, 2011, vol. 9.

Salacrou A., « Histoire de rire », [dans :] *Idem, Histoire de rire suivi de l'Archipel Lenoir. Théâtre*, Paris, Gallimard, 1945.

Salacrou A., « L'Archipel Lenoir », [dans :] *Idem, Histoire de rire suivi de l'Archipel Lenoir. Théâtre*, Gallimard, Paris, 1948.

Salacrou A., *Les idées de la nuit*, Paris, Fayard, 1960.

Szewczyk G., *Strindberg jako prekursor ekspresjonizmu w dramacie*, Katowice, Wydawnictwo UŚ, 1984.

Ubersfeld A., « Salacrou : un théâtre du scandale », [dans :] *La pensée: revue du rationalisme moderne*, 1961, vol. 9, n° 100.

Van den Esch J., *Armand Salacrou. Dramaturge de l'angoisse*, Temps présent, Paris, 1947.

Ziółkowski S., « Le temps et l'espace dans *l'Inconnue d'Arras* d'Armand Salacrou. À la recherche des traces de l'expressionnisme dramatique », [dans :] *Romanica Cracoviensia*, 2020, vol. 20, n° 1.

## abstract

Salacrou's anguish. Reappropriation of some expressionist motifs in *L'Archipel Lenoir* and *Histoire de rire* by Armand Salacrou

This paper aims to highlight the exploitation of some expressionist motifs in two plays by the French playwright Armand Salacrou (1899-1989), *L'Archipel Lenoir* and *Histoire de rire* throughout the painting of a metaphysical anxiety. In those pieces we can see realisation of such expressionist concepts as the war of brains (*bataille des cerveaux*), irradiation of the author's I which conditions an antinaturalistic and caricatured expression of anxiety in an axiologically misstructured world. We can also appreciate elaboration of the expressionist motif of psychological murder which is an illustration of poisoned relations between man and woman who do seek to destruct and moulder each other.

## keywords

Salacrou, expressionist drama, war of brains, anxiety, caricature

## mots-clés

Salacrou, drame expressionniste, guerre des cerveaux, angoisse, caricature

## sebastian ziólkowski

Diplômé en philologie romane (Université de Gdańsk). En 2017, il a soutenu le mémoire de licence portant le titre : *Le tragique de l'individu dans l'œuvre romanesque de Louis-Ferdinand Céline*. En 2019 il a soutenu le mémoire de maîtrise intitulé *Du pré-symbolisme à l'expressionnisme dramatique en France*. Il s'intéresse avant tout à la littérature du XIX<sup>e</sup> et de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et, d'une manière toute particulière, aux avant-gardes françaises du siècle écoulé.  
ORCID : 0000-0001-8763-4951





**COMPTES  
RENDUS**

Małgorzata Sokołowicz, *Orientalisme, colonialisme, interculturalité. L'œuvre d'Aline Réveillaud de Lens*, Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2020, p. 378

**L**a monographie de Małgorzata Sokołowicz est consacrée à l'œuvre littéraire et picturale d'Aline Réveillaud, née de Lens. Cette écrivaine et peintre, presque complètement oubliée dix ans après sa mort, suscite l'intérêt autant par le caractère de ses écrits et tableaux que par sa manière de penser la vie et de la vivre. M. Sokołowicz nous la présente sans « dissimuler les contradictions qu'elle cache » et « avec ses points forts et faibles ». Pour ne rien perdre de la dynamique de l'œuvre lensienne, la chercheuse combine plusieurs démarches (l'imagologie, la géocritique, les outils postcoloniaux et féministes) que lui offre la perspective comparatiste. Elle organise son discours autour de trois axes de réflexion : l'orientalisme, le colonialisme et l'interculturalité. Ces trois notions forment la structure de la monographie divisée en trois parties subdivisées en trois chapitres chacune et bouclées par une conclusion. Dans chaque partie la chercheuse juxtapose la notion principale avec un texte de référence de Mme Réveillaud, en enrichissant ses analyses d'autres textes. L'ensemble, clos par une conclusion

générale, est donc organisé d'une façon claire et lisible, ce qui n'est pas facile à atteindre compte tenu de la complexité des notions étudiées et de leur interférence.

Dans la première partie, intitulée « La pluralité des orientalismes », Sokołowicz se concentre sur les constructions orientalistes, leur complexité et leur dépassement en s'appuyant surtout sur le premier roman de l'écrivaine : *Le Harem entr'ouvert*. La chercheuse démontre qu'Aline Réveillaud, bien qu'influencée par les représentations stéréotypées (la femme voilée, la sensualité et la beauté de la femme orientale, l'homme oriental débauché, las de la vie et tyrannique, le vieillard lubrique, les relations entre les femmes et les hommes, la jalousie et la cruauté des femmes orientales, l'esclavage, l'enfant) parvient dans beaucoup de cas à les dépasser grâce à son expérience réelle et non imaginée de la vie en Orient. M. Sokołowicz lance la thèse que l'écrivaine s'inscrit donc partiellement dans l'image de l'Orient stéréotypée pour inviter le lecteur à accepter tous les dépassements et toutes les contestations qui la suivent.

Enracinée solidement dans la culture maghrébine, l'écrivaine ne renonce pas à l'imagination ; au contraire, elle crée son propre espace orientalisé tout à fait édénique. La chercheuse rappelle que l'espace, surtout le paysage, constitue un

des deux axes principaux de l'orientalisme pictural. Aline de Réveillaud, passant la plupart de son temps en ville, décrit et dépeint surtout « les demeures maghrébines avec leurs beaux jardins et leurs belles terrasses » qui sont parfois des lieux de protection mais souvent d'oppression des femmes. Elle y cherche et contemple la beauté. Sokołowicz insiste sur l'espace lensien en tant qu'« objet culturel » suivant la nomenclature de Bertrand Westphal. Sur l'espace réel, vécu, l'écrivaine projette ses rêves et ses fantasmes et donne vie à « sa propre image de l'Orient ». Les tableaux peints qui font pendant aux écrits apportent une touche symbolique qui enrichit l'image linéaire.

Observatrice attentive et sensible, Aline de Réveillaud trouve des méthodes d'imitation des mœurs de l'Orient en formant son propre orientalisme. Tout d'abord, il arrive qu'elle pourvoie le narrateur de l'identité indigène (la rhétorique et l'imaginaire arabo-musulman), ce qui fait basculer l'horizon d'attente. Le lecteur européen s'y efface au profit du lecteur maghrébin qui trouve dans le texte des références à sa propre culture. La nouvelle *La Juive* semble confirmer le désir d'être lue et appréciée par les lecteurs indigènes. L'écrivaine y présente « un nouveau type d'orientalisme » parce que « la Juive est pour un Arabe ce qu'une Orientale est pour un européen, un

être différent, séduisant par son altérité et sexualité ». La voix narrative qui est celle du poète arabe où se mêlent deux perspectives culturelles trahit peut-être le désir de l'écrivaine de s'approprier l'identité arabo-musulmane au niveau de l'expression artistique au moins. Plus fantasmagique au début du recueil de nouvelles *Le Harem entr'ouvert*, l'image de l'Orient change au fil des pages ; elle est toujours séduisante mais inspirée « d'un pays bien réel avec sa riche culture et son héritage ». L'orientalisme – ou plutôt les orientalismes – d'Aline de Lens, comme le souligne Sokołowicz, « construit d'éblouissements, de fascinations, d'amour », a deux facettes : il s'inscrit dans l'orientalisme européen et, en même temps, le dépasse largement car l'auteure puise moins dans les représentations européennes que dans les orientales.

Les écrits d'Aline Réveillaud de Lens sont classifiés comme de la littérature coloniale. Dans la seconde partie de la monographie, « Les multiples visages du colonialisme », M. Sokołowicz traque tous les indices de la politique coloniale prônée par le général Lyautey. La chercheuse observe que « l'attitude de l'écrivaine envers le colonialisme est bien complexe ». Tout d'abord, de Lens ne veut pas voir la dimension politique des colonies. Son départ de Tunisie, où le protectorat français n'était

pas visible, pour le Maroc, où partout « souillures et laideurs » indiquent la présence française, provoque chez elle un changement de perception. Mais peu à peu, l'écrivaine « s'engage dans l'œuvre coloniale ». *L'Étrange Aventure d'Aguida*, qui est le texte de référence principal dans cette partie de la monographie, montre la nécessité de la présence française au Maroc. Sinon, les indigènes « se seraient détruits mutuellement ». C'est un schéma narratif qui suit à la perfection la propagande coloniale, remarque la chercheuse. L'analyse détaillée permet néanmoins de voir un autre aspect : la peinture de l'« âme marocaine ». Car l'histoire est racontée de la perspective du protagoniste marocain. Ce regard de l'Autre est un élément précieux car rare à l'époque en question. On y souligne l'importance « des traditions et des habitudes » et on prône une vie simple, en accord avec la nature, en opposition à celle des Français qui « sont incapables de profiter du calme paisible de la vie ». La civilisation y mettra évidemment fin, ce qui, *implicite*, indique l'influence négative de la présence française au Maroc. L'écrivaine démontre ce qui oppose les deux nations. Tout d'abord, c'est la religion et ce qui s'en suit : la manière de penser la vie. Aline de Lens applique avec succès une caractérisation indirecte des autochtones ; elle montre comment les Marocains perçoivent les Français: comme des

êtres « puissants et terrifiants ». Technique habile qui permet aussi de lire ses récits « comme un miroir où se reflètent, inversés, les préjugés français concernant les Marocains ». Les représentants des deux nations « se concentrent sur leur altérité physique qui les décourage déjà d'aller plus loin. » Il y a un point où l'écrivaine participe pleinement à la propagande coloniale : elle considère, et le montre, que seuls les Français sont capables de combattre la corruption et l'injustice et de garantir la liberté aux plus vulnérables de la société marocaine. Sokołowicz remarque que, bien qu'Aline de Lens, dans la plupart des cas, idéalise les Français (et le fasse par la bouche d'une petite fille marocaine), elle « brise le modèle de la propagande coloniale ». La transformation intérieure subie par le personnage éponyme n'influence aucunement les siens et leur perception des Français. Il ne lui échappe pas que les Marocains « craignaient avant tout la perte de leur identité religieuse, culturelle ou linguistique, une sorte de dissolution dans la culture française ». Là, on voit de nouveau le reflet des idées de Lyautey qui ne voulait pas que le Maroc devienne « la seconde Algérie ». La chercheuse insiste sur le fait que « même en inscrivant ses textes dans la propagande coloniale », Aline de Lens dévoile, peut-être inconsciemment, les dangers du colonialisme. Sokołowicz observe

que *L'Étrange Aventure d'Aguida* est la seule œuvre dont de petits fragments répondent – et pas pleinement – aux postulats de la littérature coloniale. L'écrivaine prône surtout l'œuvre de gens particuliers : celle de son mari et la sienne. Le juriste, le « père » (qui pourrait être une belle métaphore du protectorat français), ne s'engage pas dans les travaux de l'administration coloniale, ce qui infirme l'idée du protectorat. La « mère » insiste sur l'éducation musulmane des fillettes recueillies, devenues ses filles adoptives. Ce sont plutôt les idées humanistes qui se manifestent dans l'attitude des « parents » français et non les idées coloniales. Ils veulent préserver les coutumes et la manière de vivre des autochtones sans les « civiliser ».

La chercheuse n'omet pas le caractère ethnographique de *L'Étrange Aventure d'Aguida*. Rappelons que l'ethnographie est souvent appelée la « science de l'ère coloniale ». Aline Réveillaud de Lens peut être considérée comme une pionnière dans ce domaine, considère Sokołowicz. Pour mieux présenter l'intérêt de Lens pour la culture marocaine, la chercheuse juxtapose ses textes littéraires avec ses tableaux. Dans les deux, elle observe la même stratégie : ses écrits peuvent se lire comme des histoires captivantes d'un côté et comme des documents d'une grande richesse ethnographique de l'autre. Le lecteur peut y trouver « l'emploi du



temps d'une riche musulmane qui [...] sert à montrer au lecteur les misères de la vie de ces femmes condamnées à vivre dans des cages dorées », le mode de pensée des autochtones, des informations sur le climat, l'occupation de Mohtasseb – « juge de droit commun au civil et au pénal », le costume berbère typique, les obligations des enfants, la modestie des pauvres demeures berbères, la cohabitation des gens et des animaux, la saleté omniprésente. Son intérêt ethnographique se reflète aussi dans le langage, la manière de s'exprimer, un extrait de chant. L'auteure n'insiste pas sur l'infériorité mais sur la différence entre la culture marocaine et française. Mais les différences sont présentes aussi au sein du Maroc. Aline de Lens décrit les coutumes arabes et berbères, elle montre que le Maroc n'est pas un pays homogène, qu'il y a des ethnies différentes avec leurs mœurs et coutumes. L'écrivaine a aussi écrit des textes que Sokołowicz qualifie de « purement ethnographiques » où Aline de Lens se concentre sur un aspect précis de la culture maghrébine ; le discours y est plus scientifique, il n'y a pas « de commentaires et de conclusions sur la psychologie des autochtones ». Ces textes, *Un mariage à Meknès* et les *Pratiques des harems marocains*, prouvent qu'Aline Réveillaud s'intéressait à toutes les classes sociales. Elle y parle avec respect des

traditions marocaines. Dans ses œuvres littéraires, les informations ethnographiques s'intègrent parfaitement dans l'histoire racontée. Dans le cadre de la littérature coloniale, sa situation est beaucoup plus complexe qu'on ne le pense au premier abord : la présence française est réduite au minimum, l'écrivaine souligne le caractère particulier des relations parentales, il n'y a pas de volonté de civiliser les autochtones. Sokołowicz confirme l'aspect colonial de l'écriture d'Aline de Réveillaud tout en soulignant que son œuvre est presque entièrement dépourvue de la dimension politique et idéologique de la colonisation.

L'insuffisance des notions d'orientalisme et de colonialisme appliquées à l'analyse de l'œuvre lensienne dirige la chercheuse « Vers l'interculturalité ». M. Sokołowicz indique les formes de contact entre la culture française, et plus largement européenne, et la culture orientale en saisissant le processus qui en résulte. L'œuvre repère est le roman *Derrière les vieux murs en ruines*. Aline de Lens adresse ses œuvres avant tout aux lecteurs français et, par là, elle influence leur perception du monde maghrébin. C'est aussi le cas dans *Vieux murs* où la ville marocaine devient l'accomplissement du rêve d'Orient de l'auteure. Les beaux paysages ensoleillés, l'architecture et les habitants, surtout les femmes, sont au cœur de son

intérêt. Dans son roman, Aline Réveillaud montre l'élément de la culture de l'Autre qui lui est le plus difficile à accepter et à comprendre, c'est-à-dire la réclusion des musulmanes. Elle décrit leur situation – pour elle inacceptable – d'un point de vue européen. Elle observe néanmoins que la réclusion semble privilégier la rencontre de deux cultures. Les femmes isolées ont soif de contact et apprécieraient la nouveauté qu'apporterait la visite de l'étranger. L'écrivaine a réussi à « montrer que les besoins humains universels dépassent les cultures ». L'auteure décrit le sort des femmes maghrébines dans la perspective d'une européenne libre qui peut circuler. Sokołowicz insiste sur le fait qu'Aline de Lens ne déprécie pas ces coutumes mais les fait mieux connaître. La chercheuse observe tout un processus d'hybridation parce qu'Aline de Lens projette sur sa narratrice les émotions des maghrébines ce qui montre qu'elle est « entre-deux » cultures. La réclusion provoque une triste gravité d'un côté et un manque d'intérêt, même pour ses propres sentiments, pour quoi que ce soit de l'autre, ce que l'écrivaine explique par un manque de stimuli. Un autre aspect de la culture de l'islam difficile à accepter pour Aline de Lens est le fait que le bonheur de la femme musulmane dépend uniquement de l'homme. Selon Sokołowicz, l'écrivaine fait preuve d'ouverture

sur l'Autre et devient une intermédiaire entre la culture marocaine et le lecteur européen. L'auteure montre comment la présence de la narratrice représentante d'une autre culture rend les femmes plus conscientes de certaines choses : réclusion, séparation de la nature sauvage, subordination voire dépendance entière à l'égard de l'homme.

Dans *L'Étrange Aventure d'Aguida* Aline de Lens montre les relations interculturelles, surtout sous la forme d'un dialogue qui valorise les interlocuteurs, élargit leur vision du monde et aussi leurs horizons intellectuels. Il y a néanmoins des éléments de la culture qui ne se discutent pas. L'écrivaine indique nettement « que certaines barrières ne doivent pas nécessairement être supprimées » ; il y a des limites dans le dialogue pour sauvegarder une relative identité culturelle. Aline de Réveillaud place côte à côte les représentantes de deux cultures pour déconstruire la conviction des Français qu'ils sont supérieurs aux Maghrébins. Il semble que l'écrivaine soit tout à fait consciente que, pour que le dialogue interculturel soit réussi, les interlocuteurs doivent se traiter comme des égaux. La narratrice française s'immerge dans la culture de l'Autre, surtout dans le monde des femmes, et il est parfois difficile de saisir ses origines européennes. C'est un moyen efficace pour gagner la confiance des interlocutrices maghrébines et provoquer le

dévoilement des secrets de la vie des femmes. Dans la plupart des cas ce sont les Maghrébins qui racontent leur mode de vie aux Européens, il est donc évident que de Lens vise les lecteurs européens plutôt que les lecteurs maghrébins. Sokołowicz observe que, pour cette raison, les dialogues qui apparaissent dans l'œuvre de Lens ne sont pas des dialogues interculturels complets. Mais il est évident que la coexistence des Français et des Marocains conduit à des changements des deux côtés. De Lens a peur de l'influence néfaste de la culture française sur la culture marocaine et elle évite de la propager pour garder la pureté de l'art marocain. Selon la chercheuse, il est clair que la narratrice lensienne supporte mal l'hybridation du Maroc. Il y a néanmoins une valeur que de Lens veut transmettre à ses homologues marocains : le travail des femmes. Enfermées, sans éducation, elles pourraient consacrer leur temps à l'artisanat (peinture ou décoration traditionnelles). En dehors des contacts interculturels réussis, il y a de nombreux échecs, parfois même malgré la bonne volonté des deux parties. Une pensée importante, considérée par Sokołowicz comme le *credo* de l'auteure, émerge des écrits lensiens : « il ne faut pas s'étonner des choses que l'on ne comprend point, ni surtout les juger ». Il faut que chaque culture garde ses secrets, en protégeant ainsi son identité.

La lecture des œuvres de Lens faite par Sokołowicz montre qu'un certain transfert culturel a eu lieu. La narratrice lensienne porte souvent un costume musulman non seulement pour esthétiser sa vie mais aussi pour se comporter et se sentir comme une Maghrébine, pour mieux comprendre la vie des femmes condamnées à la réclusion. La culture maghrébine influence l'auteure, elle devient un être entre-deux. L'immersion dans le monde du Maghreb change, pas à pas, sa perception de ce monde et sa manière de penser la vie.

Sokołowicz trace le chemin parcouru par de Lens, de l'orientalisme à l'interculturalité en passant par le colonialisme, en insistant sur la présence et la complexité des trois tendances dès le début de la perception lensienne mais qui dominant, dans cet ordre, à différentes étapes de sa vie. La chercheuse découvre, pas à pas, la vision du monde d'Aline Réveillaud qui dépasse l'image établie appauvrissant et dégradant la culture de l'Autre. Cette monographie, source importante d'informations et d'analyses concernant le Maghreb et sa culture, propose un regard moderne sur une écriture qualifiée de coloniale pour dévoiler sa complexité et sa richesse.